НАЧАЛА

ЖУРНАЛ
ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ ОБЩЕСТВЕННОСТИ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ:
акад. С. Ф. ОЛЬДЕНБУРГА, акад. С. Ф. ПЛАТОНОВА,
проф. Э. Л. РАДЛОВА и А. С. НИКОЛАЕВА

№ 2

ПЕТЕРБУРГ 1922

Р. В. Ц. — № 194
Напечатано в количестве 3500 экз.

ПАМЯТИ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО.

ЗАСЕДАНИЕ ДОМА ЛИТЕРАТОРОВ 10 МАЯ 1921 ГОДА.

В лице Д. Н. из нашей среды ушла очень своеобразная личность.

Наша наука языкознания сохранит о нем память; с его трудами будут всегда считаться исследователи новой русской словесности, и когда кто либо из нас — литераторов последних десятилетий — углубится в свои воспоминания, он часто будет встречаться с его тенью; и всегда это будут встречи ласковые и мирные.

Сегодня мы вспомним об его заслугах как ученого, как историка и критика; вспомним о нем и как о человеке. Но прежде поклонимся его тени. Ей не долго осталось жить на земле; она уйдет навсегда, когда мы знавшие Д. Н. и любившие его — станем в свою очередь тенями: а это случится скоро.

Редко можно было встретить человека, который будил бы в душе встречных такие мирные чувства, как он — писал ли он свои критические статьи, сидел ли в редакторском кресле, выступал ли как оппонент, или просто обменивался за столом и в кабинете мнениями... Он был воплощенное миролюбие.

Я не собираюсь славословить, без оговорок, это качество в русском человеке. Мы, русские, лучше, чем кто либо, знаем, как часто эта добродетель стоит на рубеже слабости и даже порока. Но если есть области жизни, в которых миролюбивое настроение может быть лишь терпимо, а иногда и не должно быть терпимо, то ведь есть другие области, в которых оно составляет ценнейший залог успешной культурной работы. К таким областям принадлежат все области духовного идейного творчества — научного, художественного,—все случаи, когда дух сталкивается и борется с духом, а не плоть с плотью или дух с плотью.

В идейной работе миролюбие хороший проводник жизненной энергии, и чем раньше человек уверует, что истина не находится целиком на чьей либо одной стороне, — тем ближе он к этой истине будет. Русская жизнь до последнего времени в своем телесном, если

так можно выразиться, развитии была слишком миролюбива, но зато в нашей идейной работе мы никогда миролюбием не отличались. Начиная с Карамзина и Шишкова и кончая марксистами и футуристами мы изведали идейную вражду во всей ее глубине и объеме; и я не думаю, чтобы от этого мы много выиграли. У нас «отцы» и «дети» были в непримиримой ссоре, когда спор шел о принципах, и страдали от этого и отцы, которые становились педантами, и дети, которые становились драчливы — обе стороны в ущерб тем идеям, которые они защищали.

Д. Н. в этом отношении был среди наших критиков и публицистов редчайшим исключением. Я затруднился бы указать на кого либо из его спутников по этой дороге. Кто в самом деле умел так глубоко и тонко понимать стариков и говорить о них молодежи с таким сознанием их достоинства, как говорил Д. Н. на своих лекциях и в своих историко-литературных трудах? Кто, с другой стороны, умел с такой симпатией и такой отзывчивостью говорить старикам о молодых писателях всех школ и направлений, как говорил он, когда брал в руки перо редактора или обозревателя литературы? Он никогда никого не натравливал друг на друга — как это часто в нашей критике делалось. Он всегда во всем искал того, с чем бы он мог согласиться.

Это вовсе не значит, что он был со всеми согласен. Он имел свой строгий кодекс эстетики, этики, религии и философии. В истории взаимоотношений старших и молодых поколений за последние 30 лет, начиная с 90-х годов Д. Н. неизменно стоял на посту идеалиста высшей пробы, для которого всякий спор был ценен постольку, поскольку он приводил к взаимному пониманию.

Много было у него заслуг как у писателя, но в этом была заслуга его личности перед нашей литературной семьей. Этой заслуге легче всего изгладиться из памяти потомства, и потому на тризне в его честь о ней надо прежде всего вспомнить. Встанем же и поклонимся его мирной тени!

Нестор Котляревский.

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ, САНСКРИТИСТ И ЛИНГВИСТ.

Это было тридцать с лишним лет тому назад: около Сен-Сюльписа, в Париже, я встретил Д. Н. Овсянико-Куликовского; санскритист, я знал его, как специалиста по Ведам, и ожидал разговоров в области индийских религий; тем более был я удивлен, когда услыхал, что Д. Н. занимается у Ренана еврейским языком и изучает библию. Мой юный ригоризм «специалиста» не мирился с такой изменой индианистике, и я начал горячо возражать. Всегда мягкий, Д. Н. как будто стал оправдываться, говоря о том, как много библия дает для понимания религии вообще. Помню, что я не был удовлетворен, и только много лет спустя, когда мои взгляды стали шире, я понял Д. Н. и его искания. Его мысли и его работе необходим был простор, говоря его же словами, там где он имеет в виду науку и человечество, работа для него была «немыслима без расширения горизонтов, без открытия новых перспектив». И когда Д. Н., ученый, уже ведший самостоятельные исследования в области Вед, сел на ученическую скамью в аудитории Ренана, он искал «расширения горизонтов». Д. Н. был многогранный человек, с удивительно разнообразными и разносторонними интересами, и все же я решаюсь сказать, что в многоголосом хоре этих интересов был один голос, который неизменно возвышался над другими, звучала одна нота, исключительно близкая Д. Н. Властно царил этот голос в его душе— говорю о пламенной любви Д. Н. к человеческому слову.

В мою задачу входит только рассмотрение более специальных работ Д. Н. как в области индианистики, так и языковедения, другие скажут вам о его блестящих исследованиях и очерках в области литературы и процессов художественного творчества.

Первая (1883 г.) большая научная работа Д. Н., которая так и осталась неоконченной, носит название: «Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности»; она была задумана с тем широким дерзновением, которое так характерно для молодых русских ученых и составляет их силу и слабость. Мне кажется, что уже очень скоро, высказав в первой части своего исследования, все существенное, что хотел сказать, и выявив свою точку зрения применительно к древне-индийскому матерьялу, Д. Н. потерял интерес к своей работе и устремился в новые области. Что же хотел он выяс-

нить в первом своем труде, который является столь ярким выявлением его научной личности? Страстный поклонник человеческой речи и человек, горячо любивший человека и человечество, Д. Н. прежде всего устанавливает несомненную для него связь семасиологии, т. е. по его мнению, психологии языка и общественной психологии, как он говорит—«семазиологии общественности». Он и задается целью осветить одну из точек соприкосновения этих двух научных дисциплин: «В ряду психических факторов, говорит Д. Н., совокупность которых образует психическую совокупность общественности, не маловажную роль играют явления экстаза, с которыми связаны ценные стороны человеческой жизни и культуры». Многообразны элементы, являющиеся источником экстаза, среди них и сложный мир опьяняющих напитков, наркотических средств. И тут, говоря об экстазе, мы приходим к человеческой речи. «Язык, говорит Д. Н., есть психическая функция, но как или чем он функционирует? Он функционирует членораздельными звуками, — благозвучием этих звуков; он орудует сочетанием слогов, — гармонией этого сочетания; он орудует образами слова — живописью этих образов; он функционирует речью,—осмысленностью, эмоцией и музыкой этой речи... язык классифицируется вместе с теми культурными психическими функциями, которые называются искусствами, и прежде всего—с музыкою и поэзиею. Раз этот факт сродства языка с искусством и в особенности с музыкою и поэзиею установлен, сама собою представляется мысль, что в природе языка должны таиться психические элементы экстаза — аналогичные тем, которые лежат в природе искусств вообще и музыки с поэзией в частности». В чем главная основная причина экстатического действия танцев, пения, музыки, поэзии?—спрашивает Д. Н. и отвечает — в ритме, и продолжает: «обращаясь к языку мы находим, что ритмическое начало присуще ему, что оно составляет его неотъемлемую принадлежность, его душу». Очевидно, в природе языка таятся элементы культурно-психологического фактора, называемого экстазом.

Работа ведется Овсянико-Куликовским специально в области религиозного экстаза, соединенного с потреблением опьяняющего напитка, и в связи с этим рассматриваются данные языка, примыкающие к явлениям экстаза. Длинной вереницей проходят перед нами ведические гимны, зачастую столь загадочные и темные, с их разнообразной метрикой и глубоким ритмом — воспевается Сома, божественный напиток, источник опьянения, источник вдохновения, проникающий в человека, вселяющийся в него, льется речь, льются

песни. Читая Веды, Д. Н. невольно вспоминает библию и приводит слова библии, которые кажутся ему точно взятыми из Вед: «Потечет как дождь ученье мое, прольется как роса, вещание мое, как ливень на всходы» — так говорит Второзаконие. И вот для Овс.-Кул. выступают положения: «1) пение есть причина экстаза; 2) экстаз опьянения является в свою очередь причиной пения; 3) экстаз опьянения и экстаз пения сопоставляются и отождествляются; 4) пение есть своего рода «жидкость», — и эта жидкая природа пения есть результат ритма ему присущего; 5) пение есть речь, и речь есть пение». Начинается тщательный анализ явлений языка, с выделением по возможности первичных его элементов, и вывод, что «поэты приходят в экстаз просто под воздействием ритма поэтической речи, поэтических образов и концепций». Подводятся итоги: «Наблюдая современного человека, говорит Д. Н., как существо общественное, т. е. состоящее в психическом взаимодействии с себе подобными, мы легко подметим, что его внутреннее бытье слагается из бесконечно-разнообразных сочетаний и чередований различных экстатических духо-настроений, в самой природе общественности лежит источник этих душевных подъемов». Экстаз необходим человеку, и когда человек начинает чувствовать оскудение естественного экстаза, он страдает и прибегает тогда к суррогатам, напр. к вину. Следя за историей человечества, мы видим, что существуют какие то изменяющиеся нормы экстаза, которые стоят в тесной связи с общим поступательным движением культуры и соотвественно видоизменяются. Вместе с тем ясна необходимость экстаза в его острой форме. «Мы не можем, говорит Овс.-Кул., себе представить человеческого общества, которое довольствовалось бы только тем уровнем возбуждения, который вытекает из обыденного, нормального психического взаимодействия, и нисколько не нуждалось бы ни в религиозном подъеме духа, ни в чарах поэзии, ни в чарах музыки. Такое общество — без религии, без искусства, без поэзии — не могло бы жить, не прибегая к суррогатам — напр. пьянству, без острых эстетических воздействий человек не может держаться ва уровне нормальной возбужденности, потребной для его душевного равновесия; лишенный этих возбуждений, он опустился бы ниже того уровня, он потерял бы так сказать нерв жизни». С острого экстаза, говорит Овс.-К., «началось развитие человеческой общественности». Вакхические культы и действие ритма — в языке и в пении подняли человека на ту высоту, где устанавливается психическое взаимодействие, составляющее сущность общественности. Сперва острый экстаз носил характер религиозно-мистический, теперь

он стал светским. И здесь особенную роль играет «экстатическая природа самого языка».

Я так подробно остановился на первой большой работе Д. Н., потому что в ней заключается в сущности все то, что впоследствии Д. Н. подробнее развивал в отдельных работах специального характера или что ложилось в основу его более общедоступных очерков. Здесь же и ключ к пониманию его горячей, пламенной любви к человеческому языку. Проникнитесь представлением Д. Н. о тех экстазах, которыми жило и живет человечество, вникните в решающее значение человеческой речи в этих экстазах с ее почти бесконечными возможностями разнообразия и многообразия ритмов, имеющих такое исключительное значение в жизни, и вы легко поймете, как у Д. Н. выросла любовь к языку и стала почти второй его природой. Не забудьте, что он был последователем великого учителя в деле изучения человеческой речи Потебни, что на его замечательных трудах он воспитался. — Не стану утомлять вас перечнем заглавий работ Овсян.-К. в области Вед и лингвистики, сами по себе эти заглавия мало, что скажут, но я немного остановлюсь на общем значении этих работ — все они, даже и не лингвистические, а мифологические, опираются неизменно на язык и из него исходят. Д. Н. был редко одаренный, тонкий лингвист, с громадным лингвистическим чутьем, причем его главным образом влекло всегда в область синтаксиса, вопросы фонетики и морфологии интересовали его скорее в применении к задачам ритмичности. Вместе с тем Д. Н. из самого специального вопроса стремился выделить то, что могло иметь характер более широкого обобщения — ему не терпелось в узких рамках специального исследования. Поясню это одним примером; он пишет очень интересную, но и очень специальную статью: «Из синтаксических наблюдений. К вопросу об употреблении индикатива в ведийском санскрите», и вот в начале он ставит вопросы, на которые должна ответить статья, и один из них, последний: «какое применение можно будет сделать из всего этого для характеристики архаического языка и мышления?» И в ответах мы находим: «в древнейших памятниках наклонения не могли быть выразителями тех значений и оттенков мысли, выразителями которых явились они в памятниках более поздних, в особенности — в языках литературных». Вы видите всю широту этого обобщения, которое покоится на твердой основе специального исследования.

Проходят годы, Д. Н. продолжает лично свои занятия по языку, ведет специальные семинарии, печатает учебники по грамматике и специально по синтаксису, но все реже становятся его специальные

статьи. Бумаги Д. Н., кажется, еще не разобраны, и потому я не решаюсь сказать, что специальных работ по языку у него теперь не появлялось, м. б. он только их не печатал. Он все больше и больше выходит на широкую арену, с широкими обобщениями, сам заявляя, что, считая свою постановку вопросов вполне научной, он не претендует «на научную обоснованность и доказанность своих мнений и выводов». Но эти, м. б., не всегда достаточно обоснованные, положения так ценны именно широтою постановки вопросов и глубокой проникновенностью и проникновением в душу человеческой речи, что увлекаешься этими будто популярными, как принято выражаться, статьями, и вслед за Д. Н. стараешься проникнуть все дальше и дальше в тот сложный и дивно прекрасный мир, который зовется человеческой речью и который так беззаветно любил Д. Н. Овсянико-Куликовский.

Сергей Ольденбург.

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ И СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА.

I.

Широким читательским кругам Д. Н. Овсянико-Куликовский известен прежде всего — в сущности, исключительно как литературный критик. Он был профессор, был ученый; Энциклопедический Словарь называет его историком культуры. Но громадное большинство его работ средний читататель свободно и спокойно отнесет к литературной критике, и скажет, что если с именем Овсянико-Куликовского связывает какое-нибудь представление, то для него это прежде всего — критик. И вот для того, чтобы уяснить это представление, чтобы внести в него более отчетливое содержание, чтобы затем связать с личностью Овсянико-Куликовского, с особенностями его умственного склада и темперамента, хочется для начала сказать, что Д. Н. Овсянико-Куликовский не был критиком: не был им в наиболее ярком и существенном значении этого слова — не был судьей литературы, не был ее оценщиком. Зато он был ее ценителем, ее толкователем. Если бы я решился прибегнуть к единому общему определению, всегда недостаточно верному, то я сказал бы, что это был к р и т и к - у г л у б и т е л ь. Отдаваясь этому углублению, он не входил в оценку художественных произведений, зато он придавал им новую ценность. Во всяком размышлении Овсянико-Куликовского о литера-

турном создании заключена невысказанная предпосылка, всякое необходимо предполагает одно предварительное условие: литературное произведение, о котором идет речь, уже нашло признание; оно не только есть, оно признано чем-то достойным размышления, оно нужно не только критику для изучения, но и читателю для наслаждения, оно взвешено и оценено, и место его в непреходящем капитале творческих форм утверждено. Кем произведено это признание и утверждение, кто взял на себя эту оценку — в это не входит исследователь. Эта оценка закреплена; она может быть углублена, может быть расширена, видоизменена новыми материалами и доводами, но она есть — и без нее не о чем было бы толковать. Так смотрит на предмет своего изучения Овсянико-Куликовский, так он подходит к нему. Оторвавшись от своего создателя, напоенное ощущениями и мыслями поколений, отделяющих нас от его зарождения, поэтическое создание ведет свое самостоятельное существование, заключающееся в том, что в неподвижную форму, раз данную поэтом, укладываются новые миры новых настроений, что эта форма является и зарождающим их ферментом и охватывающим их выразителем. Не только поэт дарит «новым трепетанием» живую литературу, но этим новым трепетом обогащает читатель и критик чужое создание. С новым пониманием, с новым толкованием, с своим осмыслением и уяснением подходит новый критик к старому, но все еще юному художественному творению, оживляет его своей мыслью, вспаивает его своею кровью. Но, поскольку это делает не непосредственный читатель, плывущий по волне своих бессознательных и не всегда высоких увлечений, а критик, вдумывающийся в смысл создания, в основе этой работы истолкования, уяснения, анализа лежит уверенность в художественной значительности самого предмета исследования. Если Овсянико-Куликовский говорит о Макбете или о Хлестакове, о Лизе Калитиной или о Дяде Ване, как о чем то всегда и неизменно вызывающем на размышление, как о чем то всегда поддающемся новому толкованию, то это потому, что право Шекспира и Софокла, Гоголя и Чехова на это толкование — по крайней мере в плане его рассуждения — не нуждается в новом обосновании. Эти образы живут и будут жить, навеки отвоевали они место в нашей душе, можно лишь размышлять о них, обогащая их новым содержанием.

Стоют ли они того? Об этом думает, точнее, об этом ведет бой другая критика: не критика толкования, критика того или иного понимания, но критика оценки, критика литературной современности,

критика не научная, но — со всеми оговорками насчет во зло употребляемого термина — критика эстетическая и в известном смысле догматическая.

Литературное произведение создано, образы поэта пред нами. Как к ним отнестись? Должна-ли отзывчивая современность вложить свои душевные капиталы в это новое начинание? Суждена новому произведению жизнь вечная или пред нами литературная однодневка? Как всегда в истории, новое и замечательное не имеет таких ярких отличительных признаков, которые бы делали оценку доступной всякому. Здесь есть и мишура, которая скоро поблекнет, есть пошлость, прикрытая блестками мнимой оригинальности, — и далеко не всякому в обширных кругах читателей дано разобраться, что здесь доступно вниманию, что подлинно, ценно, жизнеспособно. Ценное может пройти незамеченным и быть открыто слишком поздно, ложное может быть признано за высокую правду и надолго отравить душу жадно ждущих нового слова читателей. А между тем никакой точности, никакой непререкаемой обязательности, никакой исчерпывающей доказательности здесь быть не может; никакие научные методы здесь неприменимы, и сколько бы ни писали умных книг о научной критике, такой научной критики, то есть научных, объективных, бесспорных приемов оценки поэтического произведения нет. Можно сколько угодно анализировать вино, можно в лаборатории с математической точностью определить его крепость, его сахаристость, его кислотность, но достоинство его может определить лишь ценитель, знаток, специалист, дегустатор, у которого для этого одно орудие: вкус. Есть особое, не всем свойственное тяготение к оценке новых явлений литературы, есть потребность разобраться в том, что дает сегодняшнее поэтическое творчество или наново поставить вопрос о том, что считается бесспорно ценным из творчества прошлого. Здесь всегда есть риск, есть задача боевая, есть опасность жестоко ошибиться в признании, в приятии, в возвеличении, ошибиться в осуждении или в утверждении. История этой критики, история литературных оценок—есть история не только ее побед, но и ее поражений, ее ошибок, ибо здесь оценка есть также пророчество. Ошибались не мелкие, ошибались не пошляки — нет большого литературного критика, нет такого литературного ценителя, в пассиве которого, — если он не предпочитал безопасное воздержание от приговоров, — не было бы жестоких, подчас позорных промахов.

II.

Вот эта боевая, отзывчивая критика, с позволения сказать, критическая авантюра была чужда Овсянико-Куликовскому, чужда его темпераменту исследователя, его научному спокойствию. Он не занимался ни оценкой современности, ни переоценкой прошлого; он не провозглашал приговоров; он брал признанные, бесспорные литературные ценности и толковал их. Углубляясь в них, он углублял их; уясняя их значение, он увеличивал их значительность; он обогащал их смысл новым пониманием; эти прекрасные безпредельно емкие многообразные поэтические формы он освежал новым содержанием.

В этом толковании поэтических произведений, в этом обновлении художественных образов есть также разные приемы. Есть критики, в творчестве которых, как остроумно заметил Лансон, художественное произведение есть лишь трамплин для их прыжков. Признаются ли они в своей безбрежной субъективности или выдают свои соображения за подлинный смысл художественного произведения, за его единственную идею — все равно: оттолкнувшись от поэтического создания, они в своем вольном полете отрываются от его действительного облика. Они переделывают художественное произведение на свой лад; на своих инструментах они создают на его основе свои произведения — иногда поэтические, иногда публицистические, иногда философские, — ибо к этой категории относятся не только критики-импрессионисты, но и критики-моралисты, и критики-общественники, и критики-философы; к этой категории относятся не только, скажем для примера, Мережковский или Андрей Белый, но и Добролюбов, и Варфоломей Зайцев. Их толкования, их размышления *по поводу* художественных творений, создания их воображения, слитые с чужими образами, могут быть увлекательны, поучительны, по своему убедительны. Но в главном, в основе, они не могут быть доказательны, не могут и не хотят быть научны. Это ни в коем случае не недостаток; просто не в этом их задача. Истолкование и понимание художественного произведения имеет такое-же право быть субъективным, как лирическое стихотворение, — лишь бы оно не выдавало себя за нечто абсолютное, лишь бы оно не изъявляло притязаний на общеобязательность и объективность. Вот диаметральную противоположность этому импрессионистскому переневу или публицистическому размышлению «по поводу» неизменно представляет собою работа Овсянико-Куликовского: она объ-

ективна, она научна; и это совсем не оценка, не одобрение: это указание на прием, на навыки мысли. Ученым остался Овсянико-Куликовский, сменив кафедру на журнальные страницы. Это совсем не значит, что результаты его работ бесспорны. Наоборот, только научное спорно, ибо спорить можно только с тем, что до конца аргументировано, что не существует вне доказательств, что покоится не на вере, не на увлекательном произволе, а на доводах общенаучных и общеприемлемых. Когда критик-импрессионист в ответ на указание, что он своим толкованием просто извращает смысл и значение художественного произведения, самоупоенно отвечает: «Это не важно, важно как я отражаюсь в чужом творении. И что такое извращение, раз я т а к в и ж у!» — когда по Анатолю Франсу, «критик рассказывает о приключениях своей души среди созданий искусства» и тем исчерпывает свою задачу, — то с такой критикой спорить очевидно не приходится, как нельзя спорить с пейзажем Левитана или симфонией Чайковского. Нет, научность литературных толкований Овсянико-Куликовского совсем не в их бесспорности, но в их приемах, в их материалах, в их общем ходе.

И в этой области его работы в высшей степени проникнуты духом той эпохи, в которую сложилось его мировоззрение. В грубых слишком общих определениях: он позитивист, никогда не мистик, он психолог, не мистик, он эволюционист, не догматик. И достаточно войти в мир любой его работы, чтобы видеть, в каком усложнении, в каком утончении предстают здесь эти основные черты его мысли, его духовного склада, его мировоззрения, научного по преимуществу.

Он эволюционист; каждая его работа проникнута идеей развития. В этом он дитя своего времени, когда те неподвижные метафизические величины, с точки зрения которых обсуждались ранее художественные произведения, были сведены к психическим — индивидуальным и групповым — п р о ц е с с а м и. Историко-сравнительные определения стали на место априорных отвлечений, связывая старые эстетические понятия с новым жизнеспособным содержанием; идея историчности душевной жизни вытеснила мысль о неподвижных субстанциях. В связи с этим литературная критика должна была проникнуться исторической стихией. Это не тот, не совсем тот историзм, который, скорее как настроение, чем как доктрина или метод, владел Сент-Бевом, когда замечательный французский критик общим эпиграфом к своим работам избрал изречение Сенака де-Мельяна: «Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles».

Это не попытка прикрыть объективной историчностью свою беспредельную субъективность. Это подлинная потребность сменить старую статическую точку зрения динамической. Понять писателя в его развитии, произведение в процессе его создания, литературу в последовательной смене ее форм: таков естественный ход нового изучения литературы.

Этот эволюционизм Овсянико-Куликовского сложен. С одной стороны его научность тесно связана с его историзмом; он всегда мыслит явление в его движении, в его становлении; он автор ценной истории русской интеллигенции. И однако, когда пройдешь мыслью его работы, то чувствуешь, что по устремлению, по цели он не историк, во всяком случае не историк литературы. История, развитие, эволюция — это подпочва его исследования, но не его плод. Историк имеет дело с тем, что ушло в историю, что так или иначе отмерло. Для Овсянико-Куликовского неизменно живо то, о чем он говорит. Никогда он не писал о том, что имеет лишь историческое значение, что важно лишь той ролью, какую оно сыграло в свое время, чтобы исчезнуть для других времен. Он говорит всегда только о больших писателях, потому что только большие, пережив свое время, остаются живыми и для нас.

Он говорит о книгах, он исследует отдельные произведения, но никогда это изучение не бывает конечной целью его размышления. Его интерес связан всегда с человеком. Не только «Мертвые души» и «Атта-Троль», «Фауст» Гете и «Фауст» Тургенева живы для него, но и сам Гоголь, сам Гете, сам Тургенев — для него это вечно живые люди, всегда живые индивидуальности, вечные звезды, по которым направляется его неустанное умственное движение. Они для него сами как бы некое художественное произведение, обобщающее, покрывающее их отдельные создания, и именно их личностью он занят более всего, их творческой личностью, не общественными или моральными взглядами, не характером, а их приемами и навыками их мысли, их умственным складом, их творческим аппаратом — в зависимости от их общего мироотношения. Так намечает он в Тургеневе его внутреннюю свободу и — в зависимости от нее — наблюдательный, объективный характер его созданий, в Герцене его дар жить полнотою жизни своего времени, в Гейне его «историческое чувство», его тяготение ощущать себя, как частицу человеческого прошлого, в Гете его эволюционизм, его предощущение будущего, в Гоголе его эгоцентризм, в Чехове — тенденцию бесстрашно пользоваться опошленными и в этом смысле опасными ху-

дожественными приемами, в Михайловском его религиозную ненависть к лицемерию.

«Опыт психологического диагноза» — так определил Овсянико-Куликовский свою книгу о Гоголе, и это определение подходит ко всем его работам. Но диагноз есть в значительной части анализ, анализ есть рассечение целокупного организма, — и он рассекал эти живые образы с тем большей свободой и уверенностью, чем больше он был убежден в том, что после этой операции живое, обновившись в анализе и воскреснув в последующем синтезе, останется живым.

Приемы этого анализа заслуживают особого внимания. Редко встретим мы у литературного исследователя такое обилие общих научных предпосылок, общих предварительных различений. Прежде чем услышать конкретное о писателе, мы непременно услышим нечто новое из области психологии, философии, теории творчества. Сплошь и рядом эти различения имеют всю видимость противоречий: это потому, что ими создается новая категория, новый оттенок в нашем познании. Так например Гоголь, по определению Овсянико-Куликовского, есть трудолюбивый ленивец, Гейне — религиозно настроенный скептик, Тургенев—мыслитель свободный, однако связанный «субстанциальным», консервативным укладом мысли и настроением духа. Все это новые понятия, новые категории, новые термины. Здесь была известная тяжеловесность, известная, если угодно, педантичность мысли, но в результате этой тяжеловесной, медлительной, иногда грубой по внешним формам, но сложной по тонким различениям в ней проведенным работы, и личность художника, и то или иное вновь изученное его произведение являлись неизменно преображенными, углубленными. Охарактеризовать Базарова, взяв в основу не его нигилизм, не озорные споры с Кирсановыми, не его страсть к Одинцовой, а его замечательную смерть, понять тургеневского «Фауста» как некоторого рода психологический эксперимент над героиней повести, определить самого Тургенева как ум чрезвычайно большой, но в то-же время лишенный дара отгадки и в этом смысле не деловой, — все это, совершенно независимо от того, верно оно или неверно, спорно или бесспорно — значит по новому подойти к этим образам и людям, значит углубить их, усилить их значительность, поднять их смысл. Неизменно у Овсянико-Куликовского читатель находит не то, что он уже думал, хотя-бы в новой, привлекательной форме, но то, о чем он не думал, хотя-бы в форме вялой, иногда мало задевающей, мало заманчивой.

III.

В этой работе о Тургеневе, лучшей и интереснейшей работе Овсянико-Куликовского, пред нами весь покойный писатель с его научной объективностью, его логической постепенностью, его психологическими устремлениями и даже с его особой лирикой. Да, в этой суровой, иногда как бы безразличной объективности есть своя лирика, мягкая лирика всегда пытливой, вопрошающе раскрытой миру мысли, лирика сердца, чувствительного к судьбам и испытаниям человеческого существа; в этом научном бесстрастии есть свой пафос — пафос истины, также как пафос морального благоустроения. И если эта тихая лирика, если это скрытое душевное напряжение без шума, без риторики, без восклицательных знаков привлекли внимание непривычных к этой серенькой простоте широких слоев русских читателей, особенно русской молодежи, то хочется указать, как много общественно-важного, как много поучительного было в этом внимании, в этом неожиданном успехе.

Два рода критики имели у нас успех до сих пор — критика публицистическая и, в последние десятилетие, критика импрессионистская. Первая есть естественное следствие того всепоглощающего интереса к вопросам общественности и морали, которым запечатлена вековая жизнь русской интеллигенции. От Белинского до Михайловского русский критик — вожатый русской общественности — писал о поэзии для того, чтобы читатель думал о прозе, о жизни, о себе, о своих обязанностях. И так могуче было это требование жизни, что шло оно чрезвычайно далеко, много дальше догмата публицистической критики и утилитарного искусства, — и когда такой великий художник, как Тургенев говорил о Гамлете и Дон-Кихоте, Гончаров говорил о Гамлете, Достоевский говорил о Пушкине, Толстой говорил о Мопассане, то говорили они тоже не о поэзии, а о жизни, не о творчестве художественном, а о творчестве моральном. Как будто противоположностью этому учительному направлению явилась критика импрессионистская, субъективная, критика, приставляющая к нам «вечных спутников» для сладостных и необременительных «авантюр нашей души среди шедевров». При всей видимой противоположности этих двух направлений, они, между прочим, сходны в том, что изучения литературного явления, его исследования они не заключают. В таком научном изучении и не чувствовалось потребности в широких кругах читателей. То, что делалось в цеховой

науке, что создавалось на кафедре и для кафедры, оставалось в пределах аудитории, едва-ли захватывая ее, в предслах филологии для специалистов; а если критик и пытался выступить пред широкой публикой с действительным изучением литературы как искусства, с изучением деталей, изучением техники, то он не привлекал ничьего внимания. Так прошли мимо русского читателя, например, книги и статьи Аполлона Григорьева и Страхова, так прошла в свое время мимо него превосходная работа Константина Леонтьева о Толстом. Хуже всего было с увлечением критикой импрессионистской. Здесь изучение замещалось перепевом, здесь методическая критика подменивалась лирикой, здесь творчество писателя насильственно отторгалось от почвы, от обстановки, от истории, и личность его преображалась до неузнаваемости в самодовлеющем литературном портрете, вся цель которого была «выявить», как говорят теперь, единственно интересную, единственно важную для критика личность: личность самого критика. Безоглядное «все дозволено» стало как-бы лозунгом этого легкого и безответственного разговора о литературе, притязающего то на творческую углубленность, то на идеалистическую возвышенность, но по существу очень поверхностного. Наскоро и без бремени особой строгости в приемах была предпринята радикальная переоценка самого существа великих писателей; Пушкин и Гоголь предстали пред читателями в новых портретах, столь-же сходных, сколь сходны с действительностью предуказанные выводы казенной статистики. А читатель, всеприемлющий русский читатель, готовый увлекаться всяким новым словом уже потому, что оно заявляет себя новым, и не удивлялся этой неожиданности и, когда ему объявляли, что Гоголь уже не реалист, а символист, что Островский в сущности мистик, то он без большого сосредоточения проникался этими новыми истинами, верил в них, как в религиозные догматы и, конечно, не пытался проверить их не только приемами точной доказательности, но и простейшим здравым смыслом.

А между тем основной потребностью была именно проверка. Характернейшей чертой новой критики стала ее недостаточная разборчивость в средствах убеждения ее, можно сказать, научная бесшабашность. Сплошь и рядом она обманывает читателя убедительностью: аргументы ее сложны и неточны. Тот или иной критик превосходно подбирает цитаты, и в целом букет таких цитат дурманит своим острым ароматом. Но анализируйте его цитату, вдумайтесь в ее смысл, проверьте ее подлинное значение, и вы в большинстве случаев найдете, что она выдернута из органического це-

лого, что она совершенно не доказывает того, что призвана доказать, что она значит совсем не то, что ей приписывают. Этот критический метод — его надлежит назвать методом сплошной передержки — тем вреднее, чем соблазнительнее. Ибо в нашей духовной жизни первостепенно важны не результаты, к которым мы можем придти, но пути, которыми мы идем. И чем менее внимательно общество к этой стороне своего умственного развития, тем менее может оно считаться подлинно культурным.

В этих условиях имела успех, и успех иногда удивляющий, критика Овсянико-Куликовского. Она не была единственная, и нельзя сказать, что поле битвы бесспорно осталось за ней. С вековой легкостью в мыслях, ставшей национальной чертой, не справляются так легко. Но, без видимости борьбы, эта борьба за культуру была проведена, и ни в коем случае нельзя считать ее безрезультатной. В этом смысле критика Овсянико-Куликовского, по приемам, по подходу, по устремлению столь далекая от русской классической критики, от критики публицистической, продолжает ее высокую традицию: это критика воспитательная. Она воспитывает непосредственно не к общественности, а к личному усовершенствованию и к тому именно усовершенствованию, на котором мы — так можно было одно время думать — как будто сосредоточились, но о котором на самом деле, поглощенные политикой и моралью, думали меньше всего: к усовершенствованию мысли. Можно так или иначе ценить критику Овсянико-Куликовского, можно в том или ином не соглашаться с его выводами, но одно надо признать несомненным: в наших условиях, для своего времени, да и до сих пор, она была в высшей степени необходима. Не педагогические цели ставила она себе, но самодовлеющие цели свободного научного исследования; но такова была ея конструкция, таков был животворивший ее дух пытливой научной мысли, осторожной, себя проверяющей, полной ответственности, что это чувство духовной ответственности должно было передаться его читателю. Умственная честность, научная добросовестность, стремление не давать в выводах ничего, что не поддержано доводами: вот та духовная атмосфера, которою обвевает нас критика Овсянико-Куликовского, вот то направление, в котором она воспитывает русского читателя. Будет время — историк русской культуры осмыслит ход нашего развития, выяснит наши взлеты и падения, — и он найдет достойное мерило, чтобы оценить заслугу таких воспитателей русской мысли, как Д. Н. Овсянико-Куликовский.

А. Г. Горнфельд.

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ НА БЕСТУЖЕВСКИХ КУРСАХ.

(Воспоминания и впечатления курсистки).

Бывают люди, о которых и думается светло, и грустится светло. Грустно сознавать, что нет больше человека, который подарил тебе когда-то столько хороших, незабываемых минут. Но в думах о нем просветляется грусть, рождая радость воспоминаний, и много утешительного в таких воспоминаниях. Они молодят душу, бодрят мысль, освежают и расширяют чувства; образ человека, с которым они связаны, будет верным спутником жизни, и благодарная память не раз остановится на нем в своих обращениях к прошлому.

Светел образ Д. Н. Овсянико-Куликовского въ моей памяти; светлы и радостны мои воспоминания о нем, как та ярко освещенная аудитория, в которой я увидела его впервые, как те гирлянды молодых лиц, которые его окружали, как и самые годы учения, со светлыми увлечениями и лучезарными далями, ими раскрываемыми.

Появление Д. Н. на Бестужевских Курсах было крупным событием в моей студенческой жизни. Да и одной ли моей! То, что я получила от него, он дал многим сотням до меня и после меня ему встречавшимся: он ввел в обиход нашей жизни неизменные во все дни ценности русской культуры — невянущие цветы ее литературы и поэзии, и научил ценить тех, кто их создал.

Все мы с детства привыкли читать наших художников слова, большинство из нас имело и своих любимцев среди них, но вряд ли многие понимали их настоящее значение, тот смысл и красоту, которую они способны внести в жизнь в ее целом, вряд ли знали, какими друзьями и утешителями во все моменты жизни могут они являться.

Книга хороша, и особенно — хорошая книга, но живой человек, с его живой душой — еще лучше. Интересно изучать человека в жизни, однако таких людей, которые давали бы богатую пищу для изучения — не много, или по крайней мере не многим встречаются они; для подобных встреч надо самому стоять на широкой дороге жизни, но ведь редким выпадает она на долю. И тут в замену ей выступает на сцену книга художника, которая говорит всем об этих интересных людях, говорит о них красиво и интересно, потому что написана она — самими красивыми и интересными людьми. В детстве мы читали только эти книги, но не умели читать их авторов. С годами является

и это последнее умение, у одних — самостоятельно, у других — с чьей нибудь помощью.

Вот такую помощь первым оказал мне Д. Н. Овсянико-Куликовский своими лекциями. Он был одним из немногих историков-психологов литературы, который умел за книгой показать живого человека с живыми подробностями его души, он умел читать и объяснять эту душу, и на тех из нас, кто привык в первые годы пребывания на курсах иметь дело только с умом человека, забыв об его живой душе, — лекции Д. Н. произвели очень сильное впечатление.

Я уже не говорю о том, чем была ему обязана аудитория в понимании смысла и значения литературы, как отдельной области знания: он по новому осветил перед нами знакомых героев и героинь русской художественной словесности; он дал неизвестное до этих пор понимание процесса творчества; он шевелил мысль в разных направлениях, исходя из теории и переходя к практике действительности. Но этим не ограничивалась сфера его действия на нас: помимо области рассудка, Д. Н. затрагивал наши чувства, настроения и самую волю, влияя на них эстетически. В свое время лекции его умиротворяли всякие разлады молодой мысли, успокаивали все бури чувства, искавшего выхода из действительности; не ослабляя пылкости мечты, они вливали ее в русло самодовлеющей игры фантазии, законченной и цельной в себе самой; набросанные им в аудитории художественные мысли и образы дорисовывались дома, наполняя жизнь миром художественных призраков, заменявших все радости реального бытия и заставлявших забывать все его невзгоды.

1.

Д. Н. был приглашен на Бестужевские Курсы осенью 1907 года, т. е. вскоре после выбора его в члены Академии Наук по разряду изящной словесности и последовавшего за ним переезда в Петербург. Курсы были первым учреждением столицы, увидевшим Д. Н. в своих стенах в качестве профессора, а аудитория наша — первой в Петербурге, которой он отдал часть своего времени и духовной деятельности.

Навсегда унесенное потоком истории время это может быть названо самым блестящим в жизни Курсов. Оно явилось как бы апофеозом полувековых усилий, положенных разными слоями интеллигентного общества для укрепления в России прав высшего жен-

ского образования. После двухгодового колебания их между жизнью и смертью во время первой революции, после жутких переходов от страха к надежде — Курсы сразу ожили и расцвели. Никогда еще не вмещали они такого множества молодежи, никогда до этих пор преподавание наук для учащихся женщин не имело возможности осуществлять такие широкие задачи, никогда, кажется, увлечение профессоров и курсисток своим общим делом не достигало таких размеров. Добытая в результате многих лет борьбы свобода преподавания и право самоуправления, введенная преподавательским персоналом высших учебных заведений предметная система, наконец, возобновление мирного течения учебной жизни, — все это, и в виде реакций, и в виде положительного результата, вызвало настоящий энтузиазм в учебном деле. На Курсах основан был новый факультет — юридический; на существовавших прежде факультетах открылись новые кафедры; расширилась и сама территория Курсов путем переделки здания, служившего общежитием для курсисток, в новые аудитории, кабинеты и помещения для семинариев. Митинги и политические сходки перестали интересовать, и самые большие залы, служившие недавно еще этой цели, были отведены под лекции наиболее популярных профессоров.

И сама живая аудитория переменилась в своем внутреннем и внешнем характере. С внешней стороны она стала менее людной, за исключением отдельных случаев; с внутренней — серьезнее и углубленнее в своей скромной культурной работе.

Интересно было наблюдать, как отразились на ней, задним числом и в миниатюре, те общественные настроения, которыми жила мужская интеллигенция на протяжении всего XIX века. Были среди нас, курсисток, и романтики на подкладке различных философских и эстетических идеологий, и Гамлеты женского рода, и своеобразные Печорины и «талантливые натуры», и мрачные скептики, и «лишние люди» более поздней формации, не говоря уже о революционерках разного вида, нигилистках и народницах, утративших к этому времени большую долю резкости и экстравагантности, отличавших их далеких предшественниц. Причины этих настроений были те же: невозможность осуществить в желательном направлении свою «общественную стоимость», и обуславливались они взаимодействием внешних условий, в которых недавно еще находилась женщина, и роста ее внутреннего самосознания.

С учебной стороны предметная система разбила учащихся на множество мелких групп и кружков, углубившихся в свои специаль-

ности и не сливавшихся друг с другом. Среди них развилось соревнование особого рода, нечто вроде предметного патриотизма, и оценка друг друга в зависимости от трудности и серьезности изучавшихся в них предметов. Соответственным было и отношение к различным профессорам.

Однако и тогда было несколько профессоров, стоявших вне конкуренции. Подобно большим рекам, принимающим воды множества соседних притоков в свое русло, они собирали в свою аудиторию представительниц всевозможных кружков, групп и даже факультетов.

Д. Н. был одною из этих многоводных рек Курсов.

2.

Кружок, к которому я примкнула вскоре после своего поступления на Курсы, был самым серьезным. В нем вырабатывали «систему научно-разработанного мировоззрения», проще говоря — изучали философию со всеми родственными ей предметами. С благоговением неофитов погрузились мы во все глубины отвлеченной мысли; культ разума и чистой науки сделался нашей религией; самоотверженное служение Вечному и стремление к недосягаемому идеалу Истины, Добра и Красоты — целью существования, а великая тень Канта — священным знаменем, с которым мы гордо и мужественно двинулись на преодоление всех трудностей поставленной себе задачи. Из тех наук, которые не входили в программу философской группы, мы относились с уважением только к математике и естествознанию, настоящими учеными считали только своих профессоров; все остальное называли на нашем языке довольно презрительно — «беллетристикой» до которой мы редко спускались с наших философских высот. Понятно, что литература стояла у нас на последнем месте в этой градации наук, и из всех, бывших тогда на Курсах словесников-филологов, только покойного И. А. Шляпкина слушал кой-кто из нашего кружка: он интересовал нас красочной самобытностью своей личности, простотой отношения и оригинальной патриархальностью своего национализма.

В таком роде были по большей части и все остальные кружки и группы, из которых состоял учебный бассейн Курсов.

И вот пронесся слух, что на кафедру новой русской литературы приглашен новый профессор из Харькова, о котором многие из нас, приехавшие из глухих провинциальных углов, ничего до сих пор

не слыхали. Принимая дела Курсов близко к сердцу, мы поинтересовались узнать, что он собою представляет. Обратились к энциклопедическому словарю Брокгауза и прочли кой-какие данные из его биографии. Обратились к Шляпкину и услышали, что это — «наша звездочка». Кто то сказал, что Овсянико-Куликовский — знаменитость. Кличка «знаменитости» на нас, познавших принцип: de omnibus dubitandum, не подействовала, но в аудиторию «звездочки» я как то случайно вместе с другими попала. Случайность скоро превратилась в потребность, а субботы, дни лекций Д. Н. сделались, днями праздника.

3.

Хорошо памятна мне первая суббота, положившая начало чтениям его о Герцене, и длинный ряд других.

Огромная, залитая огнями, X аудитория амфитеатром. Кругом — море голов. Все проходы заняты до верху. Толпа в дверях; толпа на кафедре и на лестнице, к ней ведущей; за решеткой большого эпидиоскопа в центре. На белом экране за кафедрой — колеблющиеся тени. Шум, смех, духота. Свобода и непринужденность, каких не знает серьезно-сосредоточенная философская аудитория специального курса.

Когда нетерпение достигает последней степени и разрешается особенно резкими и нестройными аккордами голосов, — на пороге аудитории показывается «некто в сером», как сейчас же прозвали Д. Н. курсистки. Разговоры обрываются; толпа у входа подается вперед; шеи с любопытством вытягиваются навстречу входящему.

Живо вижу эту мелькнувшую в дверях невысокую фигуру. С трудом пробирается профессор по ступенькам кафедры на место. Перед нами — старичек неопределенного возраста: не то очень старый, не то в начале шестого десятка. Темное лицо с крупными морщинами; желтоватые с проседью волосы, немного примятые с боков, невысокий лоб; большие, добрые, серо-голубые глаза, растерянно улыбающиеся. На нем серая визитка, длинный белый галстух; какой то оригинальный жилет. На отвороте визитки — pince-nez в футляре; в наружном кармане на груди — верхушка свернутого в трубочку носового платка.

Что-то до такой степени непохожее на обычный профессорский тип являет собой стоящий перед нами незнакомец, чем-то таким далеким от высоких эмпирей науки и самой столицы веет от всей его наружности, что все, кажется, с одинаковым напряжением ждут

первого слова, звука голоса, с одинаковым вниманием следят за всеми его движениями. Однако, проходит минуты полторы, прежде чем мы слышим это слово. В этот промежуток времени выступает на сцену и платок, медлительно и аккуратно развернутый и снова свернутый в трубочку, и pince-nez, несколько раз доставаемое из футляра, и пачка мелко исписанных листков с выписками. Только покончив со всеми подготовительными мелочами, профессор кладет обе руки на края кафедры, несколько раз переступает с ноги на ногу, и, обведя глазами небольшую кривую по нашим лицам, начинает приблизительно так:

— Вот видите-ли, милостивые государыни, я всегда жалел, что я не доктор. Когда я подхожу к некоторым явлениям литературы, я сильно чувствую этот пробел в своем образовании. Часто нельзя понять писателя, нельзя достаточно проникнуть в созданные им образы и характер его творчества, не зная медицины: тут необходимо быть доктором, в особенности психиатром.

Голос, произносящий эти слова — слабый, старческий, но не беззвучный; весь внешний облик стоящего на кафедре производит впечатление дряхлости, но взгляд его, ясный, добрый, светящийся согревающей лаской и веселой улыбкой, говорит о бодрости духа, о красоте душевного строя, о ровном, безмятежном течении внутренней жизни. Перед нами — образ красивой старости.

По мере развития своей темы, по мере того, как отвлеченный тезис переходит в подтверждающие и поясняющие его конкретные случаи, — профессор оживляется и молодеет на наших глазах. Это уже не старик: в мыслях и самых выражениях его начинает проявляться как бы задор какой то, который сразу роднит его с нами. Он перестает уже быть чужим для нас, незнакомцем; мы уже знаем и любим его.

И как хорошо становится на душе, слушая этот тихий, добрый голос, глядя в эти светлые, говорящие глаза: легко, бодро, радостно. Вся жизнь с ее мучительной сложностью, вся напряженность мысли с ее упорным стремлением разгадать неразгадываемое, проникнуть за пределы предельного — куда то исчезли; осталась одна острота ощущения, предвкушение экстаза, все в себе вмещающего и претворяющего мимо законов логики; какое то шестое, вневременное и внепространственное чувство. Мысль лектора, толпящиеся перед ним образы, все умиротворяющее и согревающее настроение духа, прикоснувшегося к тайне вечной творческой красоты, — передается без посредства слов, с помощью невидимых нитей, идущих из глаз в

глаза, из души в душу. Между лектором и слушателем выростает нечто третье, в чем сливаются все помыслы одного и другого, что становится неведомым доселе миром запредельного, замкнутым перед посланцами логики — силлогизмами, и открытым золотыми ключами чувства — мистическим полуэкстазом.

Я не преувеличиваю нашего общего впечатления от лекций Д. Н.; оно то и приковало всех нас к этой памятной аудитории, а многих — и к самому предмету лекций.

4.

Первую зиму своего пребывания на Курсах, 1907 — 1908 учебный год, Д. Н., как я уже сказала, читал о Герцене.

Задача, им себе поставленная, не широкая на этот раз, сводилась к тому, чтобы указать нам и объяснить те особенности психологического облика Герцена, которые, с одной стороны, были общи людям его поколения, с другой — составляли свойства его индивидуальности и сложились под влиянием условий его личной жизни. С наибольшим интересом останавливался он на юношеских годах и настроениях Герцена, на его знакомстве и переписке с Наталией Александровной, на мистицизме и религиозной экзальтации этой девушки, на том влиянии ее в делах веры на позитивный и тонко-насмешливый ум Герцена, которому он так сильно подчинился в годы своей первой молодости и пылкого увлечения невестой. В этих случаях Д. Н. строил интересные, и столь новые для нас, психологические проблемы и прогнозы, и для них то и нужна была ему медицина и психиатрия. Он настолько сумел внушить нам всю необходимость знакомства с ними, что когда вскоре в Университете объявлен был курс психиатрии под именем «патологической психологии», некоторые из слушательниц его устремились туда.

Как сам Д. Н., так и лекции его чужды были всякой оффициальности. Даже как то странно было называть эту интимную беседу с нами — лекциями. В ней не было ничего заученного, заранее подготовленного. Насколько припоминаю теперь, не было даже строгой продуманности и разработанности плана, точно также как в воссоздаваемых им образах не было единства и твердой закругленности рисунка. Это был просто ряд психологических набросков, croquis, главным материалом для которых служила переписка Герцена с невестой и «Былое и думы»; но все они были так полны художественного понимания лиц и эпохи, историческая перспектива в них была так ярка

и верна, тонкость психологического анализа—так глубока, характеристики—так живы и образны, отдельные мысли—так своеобразны, что они стоили иной трудолюбиво сложенной во всех частях лекции. Язык Д. Н. был прост и отличался безыскусственностью живой речи, со всей свободой ее оборотов, непосредственностью выражений, быстротой и меткостью словечек и целых фраз, неудержимостью блесток юмора. Как художник — он воскрешал перед нами мертвых: тени «Былого и дум» оживали на наших глазах, и сам, сначала Шушка, а потом Александр Иванович Герцен и его невеста принимали реальные до осязаемости очертания. Как психолог, добирающийся до тайных складов души и дающий удивительные определения и психологические оценки разным ее явлениям — он невольно обращал наш взор внутрь нас самих, заставляя строго взвесить и оценить наше собственное душевное достояние. Как русский до мозга костей — он пробуждал в нас и заставлял осознать наши здоровые национальные чувства. Как человек, которому «доступны все впечатленья бытия» — он выводил нас из замкнутого круга нашей специальности, приводя в соприкосновение с богатством и широтой этого бытия. Лекции Д. Н. доставляли нам не только большое наслаждение, но были полезны во внутренно-воспитательном отношении, а потому аудитория его не уменьшалась в течение зимы, даже как будто с каждой субботой все прибывала.

Таков был Д. Н. как лектор во всех тех случаях, когда предмет лекций был им выбран удачно.

В следующем учебном году, 1908 — 1909, он объявил курс, озаглавленный «Психология мифа и первобытных верований». В основе его лежала мысль о взаимоотношении, существующем между эволюцией мифа и эволюцией религиозных воззрений. Тесно связанные между собою, в особенности на ранних ступенях развития, явления эти принадлежат, однако, к двум различным областям духовной сферы. Миф есть явление по преимуществу интеллектуальное, известная форма мысли, имеющая в основе своеобразную логику и психологию и положившая начало как философскому и научному, так и художественному мышлению, т. е. искусству. Если наука развилась из мифа путем усовершенствования логики, искусство развилось «путем утилизации образа». Иначе обстоит дело с религией; она сложнее и шире мифа, так как выходит за пределы чистого интеллекта, захватывая и чувства и волю. Это — явление «общепсихическое» и состав его весьма разнообразен. В него входят: идеи (представления, образы, понятия) божественного в отличие от человеческого; сознание связи

между божественным и человеческим; общение между ними на практике, наблюдаемое в явлениях культа; ряд специфически религиозных чувств, возникающих на почве культа; превращение представлений — в верования, мифов, т. е. идей и понятий — в догмы; и, наконец — элемент социальный.

Развивая и доказывая свои положения, Д. Н. привлекал огромный фактический материал. Он знакомил нас попутно и в той мере, в какой этого требовала задача, с понятиями и образами первобытного мифа и религиозного культа как культурных народов древности, так и современных дикарей; он излагал нам сущность различных мифологических и религиозных воззрений первобытной древности, от них обращался к позднейшим формам и содержанию религиозной мысли, постоянно иллюстрируя свое изложение богатыми данными языка и архаического искусства, и поражая нас разносторонностью научного интереса и широтой обхвата своей темы.

Курс этот, насколько помнится, был позже повторен им перед аудиторией Психо-Неврологического Института, но как среди нас не было специалистов для надлежащей оценки его, так вряд ли встретились они и там.

За то семинарские занятия по литературе, которые Д. Н. открыл на Курсах в том же году, нашли в нас полный отклик и сочувствие и закрепили новую, еще более тесную связь между ним и нами.

В качестве темы взят был Гоголь, его жизнь и творчество.

Выбор был как нельзя более подходящий. Начало литературного расцвета в России, трагический облик автора «Мертвых душ», лица и события, с ним связанные, в мастерском освещении Д. Н. обещали много интересного, и не было возможности принять всех, записавшихся в семинарий. С помощью Д. Н. мы наметили ряд тем или вопросов, по которым следовало представить работы, быстро разобрали источники и разделили между собою задачи реферированья и оппонированья каждой темы, и с нетерпением ожидали следующего раза, когда должен был быть прочитан первый реферат — но этого не случилось: один из профессоров, который вел когда то семинарские занятия по Гоголю и предполагал возобновить их в будущем, просил Д. Н. изменить свою тему, и Д. Н. не счел нужным настаивать на своем праве; он уступил желанию своего нового коллеги, предложив нам обратиться к Тургеневу.

Работа и тут пошла оживленно, народу в семинарии было всегда много; то, что исходило в работе от самого Д. Н., было полно исключи-

тельного интереса и значения. Он много давал нам своими собственными замечаниями и разъяснениями, которые делал всегда охотно, и занятия наши вскоре приняли характер ряда его эпизодических лекций о Тургеневе, поводом для которых служил прочитанный реферат или удачно поставленный с нашей стороны вопрос. Особенно много внимания уделял он вопросам психологии художественного творчества, которой два года спустя посвятил особый курс в Университете. В этой области ему не было равных среди русских историков литературы нашего времени.

5.

Если на кафедре, во время лекций, мы узнали и полюбили Д. Н., как лектора и ученого за живость и свежую пытливость ума и особенности его таланта, — в семинарии мы столкнулись с ним, как с профессором и человеком. Это был редко снисходительный профессор и очень добрый человек. Д. Н. любил молодежь; он с интересом всматривался в ее физиономию, внимательно прислушивался к ее речам, без устали шел на встречу всем запросам и требованиям ее духа и возраста. Не было критика добрее и снисходительнее его, когда дело касалось наших ученических работ со всеми их достоинствами и недостатками. Сам слишком свободный по уму и по научным воззрениям, он был чужд ученого и педагогического педантизма, не стеснял нас в нашей работе никакими рамками, предоставляя полную свободу в выборе и разработке семинарских тем. Вообще о семинарии его можно было бы сказать, что им руководили 2—3 более других бойкие курсистки, а Д. Н. только послушно и охотно выполнял все их предначертания. В этом была как своя хорошая, так и своя дурная сторона, но Д. Н. был рад всякому проявлению самодеятельности с нашей стороны, всяким проблескам самостоятельной мысли или подмеченного в ком нибудь из нас оригинального дарования. Помню, как одна из моих приятельниц, продолжавшая изучать Гоголя и после того, как он перестал быть предметом семинария, сказала как то Д. Н. в шутку, что вместо работы по Тургеневу, представит ему для зачета начатую ею трагедию из жизни Гоголя.

— «Чего лучше, пишите, я зачту!» — живо отозвался он, а веселая улыбка его показывала, как по душе пришлась ему эта мысль.

Другая курсистка, большая фантазерка, имевшая всегда в запасе множество грандиозных проектов, объявила Д. Н. с самым серьезным видом, что задумала написать сочинение о Пушкине и его времени

в 25 томах, нечто вроде труда Барсукова о Погодине. Без тени насмешки или снисхождения встретил Д. Н. это храброе намерение.

— Ну что же, отлично, пишите. Кстати у нас нет еще настоящей биографии Пушкина.

И надо было видеть, как серьезно он это сказал! А между тем, если в первом случае Д. Н. мог еще ожидать, что какая нибудь трагедия о Гоголе будет написана, так как он знал, что помянутая курсистка действительно работает над Гоголем и не раз говорила с ним о нем, — во втором случае он ничего ожидать не мог и не ожидал, конечно. Но для чего было охлаждать недоверием или скептической усмешкой намерение, во всяком случае доброе, могущее послужить хотя бы к тому, что человек временно поживет в увлечении мечтой и хоть немного да поработает для нее!

Вообще, Д. Н. — и скептицизм, Д. Н. — и недоверие, были величины несовместимые. Он так же далек был от них, как от пессимизма, разочарования, мрачного воззрения на жизнь и людей, усталости ума и чувств. Называя Писарева в своей «Истории русской интеллигенции» интеллектуальным эпикурейцем и отмечая, что он обладал «столь редкой» для русских способностью ставить и решать вопросы личного морального сознания «не мудрствуя, не растравляя душевных ран — просто, ясно, спокойно и весело», — Д. Н. продолжает о нем так: «Писарев не выстрадал свое мировоззрение, оно... само пришло к нему и озарило его ум и душу»; «перед нами человек, чуждый скорбей и мрачных мыслей и явно наслаждающийся своей работой... радостями мысли и воли». Д. Н. не случайно отметил эту черту в характере Писарева: она была близка ему самому. Радость мысли, «радость познания» — была для него «радостью бытия» и источником бодрого оптимизма. Только тот, кто в собственной душе вмещал подобные чувства, мог сказать те замечательные слова, которые стоят в конце его заметки о Мечникове: «Если возьмем всю сумму чистых радостей теоретического познания и присоединим к ней сумму утешений от успехов прикладного знания, да еще прибавим сумму сочувствий, соболезнований и любви к человечеству (которая вырабатывается, по мысли Д. Н., в процессе теоретического познавания природы и человечества — как части ее. Е. К.), то в итоге получится огромное, в прежнее время неведомое накопление разумного оптимизма и радости бытия».

Один из заочных почитателей Д. Н., которых у него было так много в разных сферах общества, писал ему по прочтении одной из его статей: «Как хорошо и полно сказали вы цитатой: «о если-бы знать! о если бы

знать!» Ведь это целая музыкальная поэма, тут могучий струнный оркестр, это — объединяющий клик человечества». Именно так чувствовал и понимал Д. Н. знание, так относился к нему: оно должно быть не только источником индивидуальных радостей, но и социальным фактором огромной силы и значения, при этом не отвлеченным, а живым, действительным. Этой живостью и действенностью отличалась как научная, так и просветительная деятельность самого Д. Н—ча. С одинаковой любовью и готовностью читал он лекции студентам, курсисткам, гимназистам, рабочим, народным учителям и учительницам; по первой просьбе, даже намеку, посылал бесплатно свои книги всем, кто в них нуждался, если видел, что проситель — человек неимущий, а таких бывало не мало; находил досуг для ответов на многочисленные письма, к нему обращенные, от лиц, в большинстве случаев ему вовсе неизвестных; и кого только не было в числе его корреспондентов, с какими только душевными нуждами к нему не обращались! То это — какая то гимназистка, которая просит помочь ей разобраться в неясном для нее месте его учебника, а из второго ее письма видно, что «Милостивый Государь Овсянико-Куликовский» удовлетворил ее просьбу и у нее на очереди уже другая; то это — студент, потерявший вкус к жизни и взывающий к Д. Н. о нравственной поддержке; то самоучка рабочий просит руководить его чтением и подготовкой к экзамену; то — два разошедшиеся во взглядах эмигранта отдают на суд его свой теоретический спор; то гимназисты разыскивают противоречия в каких то двух мыслях Д. Н.; то отец семейства ищет указаний относительно учебных пособий для своих детей; то курсистка спрашивает, почему Д. Н. мыслит так, а не иначе, — и все в этом роде, и у всех одна и та же уверенность, что никто, кроме Д. Н., не может помочь им, потому что только ему поверят они всецело, без дальнейших сомнений. И я не думаю, чтобы он разрушил хоть в ком нибудь из них эту веру в него, так сильна и так психологически обоснована была она.

Не знаю, жизнь ли так удачно сложилась для него, или сам он с помощью неисчерпаемого источника коренящейся в нем жизненности, жизнерадостности и бодрого оптимизма поборол все ее неудачи, — только старика свежее, и, если можно так выразиться, юнее его — мы не встречали на кафедре. Свойства эти делали его отцом, стоящим в рядах детей для поддержки и помощи им в каждую нужную минуту. Молодежь, далекая и близкая, чувствовала это, и какой любовью и благодарностью платила ему, как горячо и трогательно выражала ему свои чувства!

Вот несколько отрывок из писем к нему: «Я Вас несколько раз слышал на лекциях в Тенишевском училище... и всегда возвращался домой полон жизни, духовного удовлетворения и вообще нравственного и физического подъема. Вы можете дать только то, что полно истины и правды, что возвышает и призывает человека к жизни, а не угнетает его». — «Как то странно: я Вас совсем не знаю и не представляю себе Вашего лица, и между тем никому еще не писал писем с таким наслаждением». — «Дорогой учитель... (я) старалась выразить свою глубокую благодарность за все Ваши произведения... Вы служите великому делу, пробуждая в молодежи веру в жизнь и в идеалы. Знайте, что Вас здесь любят и верят каждому Вашему слову». «Дорогой профессор, глубоко благодарю Вас; за ... умственные наслаждения, за мой духовный рост — спасибо Вам; никогда я не переживал таких полных деятельности часов, никогда мысль не работала так интенсивно, так напряженно-страстно». — «Прочитал Ваши статьи... и безмолвен стою. Какие новые мысли, какой сноп яркого лучистого света проник мне в душу... каждым своим нервом я ощущаю живую благодарность Вашему слову, слову — свету». Так писали и такими словами благодарили Д. Н — ча его почитатели из далекой молодежи. Близкая молодежь, без присутствия которой в подавляющем по сравнению с остальной публикой количестве не обходилось ни одно публичное выступление Д. Н., — встречала и провожала его овациями такой силы и искренности, которые не оставляли сомнения в том, что Д. Н. был для нее не только любимым профессором в науке, но и учителем жизни.

Когда в памяти воскресают теперь эти отдельные моменты далекого прошлого, когда вспоминается лучшая пора жизни, в которой Д. Н. занял такое большое место, — все мрачное настоящих дней уходит из глаз, и бодрая, светлая фигура его зовет к вере в лучшее будущее. Бестужевские Курсы не существуют больше; многие из тех, кто с такой любовью и самоотвержением отдавал им свои силы и самую жизнь—ушли в вечность; теперешняя молодежь, продолжающая наши культурные традиции стоит среди обломков храма науки, у разрушенных алтарей, перед опустевшими жертвенниками, священный огонь которых едва поддерживается сильно поредевшим строем жрецов. Но рядом с ней встала другая молодежь пока еще без всякой культуры; она тоже ищет доступных ей ценностей; она тоже становится перед алтарями науки, и если глядит на них не с тем благоговением, которое мы привыкли видеть в этом месте, — зато с неменьшим интересом и здоровым любопытством, и кто знает, не пой-

дет ли уже ближайшее поколение этой новой молодежи по пути того высокого поклонения науке, которое свойственно было в свое время нам, представителям старой культуры. А если так будет, то исчезнет и различие между нами и ими, между старым и новым, и прекрасная цитата Д. Н.: «о если бы знать! о если бы знать!» — явится действительно кликом объединения на грани двух, пока враждующих, миров. И не прав ли тогда Д. Н. и в других словах, которыми предполагал заключить одну из своих лекций о Лермонтове: «Понимание (есть) повторение процесса творчества. Всеобщим пониманием, т. е. повторением процесса из поколения в поколение, из века в век, создается своего рода «коллективное творчество». Solo поэта превращается в хор. И если поэт велик, то и хор по своему также велик, и термины «толпа», «profanum vulgus» к нему не приложимы. И если в минуту острой скорби поэт скажет:

Печально я гляжу на наше поколенье... —

это поколение может ответить ему: поскольку мы восприняли и повторили твое творчество и образовали согласный хор — верное эхо твоей поэзии, — постольку ты не должен «глядеть печально» на это поколенье, при всех его прегрешениях и измене. Нужно глядеть, если не весело, то по крайней мере с упованием, «в надежде славы и добра». И не только на «наше поколенье», но на все, которые придут когда либо страдать и радоваться, скорбеть и тянуться к небу, бороться и идти вперед. Вперед — не иллюзия, ибо заколдованный круг сам движется во времени, как солнечная система в пространстве».

К этим словам я хочу только добавить, что если появятся во главе этих новых, грядущих к нам, поколений руководители, подобные Д. Н — чу, — а они, конечно, появятся, ибо не бывает бесплодной деятельность таких, как он, и для продолжения ее он оставил свои книги, — из старых стен Курсов выйдет и проникнет в новых пришельцев тот светлый идеализм, то уважение к науке и та любовь к великому культурному труду, которые их создали, которыми они дышали, и которые, устами лучших профессоров своих, передавали нам. А с ними — не страшно будущее: люди будущего не оторвутся от прошлого, как деревца с подрубленными корнями; они полюбят это прошлое, как мы любили его в свое время, потому что они полюбят тех, кто в нем жил; и не один разочарованный студент или утомленный сытой жизнью рабочий — если она для него наступит — раскрыв, может быть случайно, книжку Д. Н., — почерпнет в ней

силу, бодрость и любовь к прекрасным идеалам жизни, которые почерпали в ней его далекие почитатели из прошлого. А те из нас, кто имел счастье знать его лично, с благодарностью будут повторять его имя и с любовью воскрешать в памяти его светлый образ.

Е. Казанович.

ЧЕРТЫ ИЗ ЖИЗНИ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО.

Это были последние числа марта 1916 г.

Умирал М. М. Ковалевский. Д. Н. Овсянико-Куликовский неутешно рыдал. Здесь сказалась не только тесная и многолетняя дружба, связывавшая обоих; здесь было нечто неизмеримо более глубокое. В той славной и яркой жизни, которую прожил М. М. Ковалевский, в ее многообразныхъ личных, общественных и политических проявлениях, Д. Н. Овсянико-Куликовскому чудился не мыслитель-доктринер. Он ценил в своем друге «большого человека с искрящимся умом, с неизменным благодушием, с веселым и добрым смехом, с избытком заразительной жизнерадостности». Особенно привлекала в нем Д. Н. та примиряющая ирония и благодушный смех, которые— как мы все, близко более или менее знавшие покойного Д. Н., помним—составляли одну из существеннейших и характернейших черт его мягкого и обаятельного образа. Вот отчего эта смерть так потрясла Д. Н. и, по наблюдениям близких людей, он долгое время, а, быть может, и до самой своей кончины, находился во власти этого душевного потрясения. И поразительно то, что и умирал он, как умирал его задушевный друг.

... «Страха смерти не было. Была только глубокая предсмертная тоска и жажда жизни. По временам вспыхивала надежда, быстро угасавшая. Он чувствовал, что уходит. И переносил это чувство с незаурядным мужеством»... [1]).

Так ушла из жизни эта крупная сила, оставившая нам столь много духовных ценностей, запечатленных на страницах его неувядаемых книг. И тем более настойчива потребность, чтобы та совершенно исключительная ценность, какую представляла собою личность покойного, получила отражение в общих, приходящих на память чертах.

---

[1]) «Последнее прости». «Вестник Европы», апр. 1916 г.

Я знал Д. Н. Овсянико-Куликовского, как профессора, как литератора и как редактора журнала. И во всех этих случаях знал его не со стороны официального проявления его деятельности, а с той невидимой, мало кому известной стороны, которая поэтому является наиболее ценной и типичной.

«У человека,—поведал нам В. Гюго, — три характера: тот, который приписывают ему другие, тот, который приписывает себе он сам и тот, который есть у него в действительности». Д. Н. представлял редкое исключение: все те черты и особенности, которыми окружали его имя другие, находились в полном соответствии с теми, которые составляли истинное существо его высокой и благородной натуры. Он отнюдь не принадлежал к типу людей, про которых по замечанию Л. Н. Толстого, можно подумать, что «теории только на то и существуют, чтобы не применять их на практике», или к числу моралистов, которые изрекают истины для других, а сами редко ими пользуются. Его образ и строй мыслей всегда совпадали с их жизненным воплощением. И если, как находил Ренан, «в нравоучении, как и в искусстве, сказать — ничего не значит, сделать—значит все»,— то из числа некоторых фактов, которые здесь уместно будет привести, можно будет сделать те или иные выводы.

У Д. Н. Овсянико-Куликовского была обширная переписка. С разных концов с разными запросами обращались к нему люди разнообразных слоев и положений. При огромной работе, которую ему приходилось все время выполнять, он, однако, всем с одинаковою бережностью и вниманием отвечал. Я могу, на основании фактов, совершенно положительно утверждать, что в целом ряде случаев его ответы имели прямо-целительное значение для лиц, запутавшихся в гуще и противоречиях жизни и искавших у него моральной помощи и поддержки — отклика на терзавшие их муки и тягостные сомнения. Как психолог, он глубоко понимал людское горе; как философ, он находил слова для терапии человеческой души. И в этом смысле не одна из душ, заблудившихся в потемках и в минуты отчаяния готовых броситься в пропасть, обязана была ему возвратом к жизни.

«Милый, хороший профессор, отец родной! — пишет ему в письме от 6-I-1917 одна из корреспонденток. — Спасибо Вам, большое спасибо и поклон до самой земли от человека, которого Вы вернули к жизни. В момент, когда (говоря Вашими же словами) он общественной ценности жизни еще не успел приобрести, а субъективная ценность жизни большим душевным переворотом (и многими другими причинами, как-то одиночество, неврастения etc.) свелась совсем

на-нет и когда казалось, что кроме пули выхода нет и когда только случайное стечение обстоятельств заставило его отложить револьвер до более благоприятнаго момента, — в это время случай заставил его раскрыть книгу, лежавшую на столе; это был «Вестник Европы», и опять-таки странным образом книга раскрылась на странице, где начиналась статья под заглавием «Ценность жизни». Заглавие статьи остановило мое внимание, а, прочитав несколько строк, не могла не прочесть и всей статьи; а теперь в результате не знаю, как и благодарить Вас. Целую Вашу милую, хорошую голову за то, что в ней родятся такие мысли, а также и руки Ваши, написавшие эту статью. И да здравствует «объективная ценность жизни», которой я и постараюсь заменить «субъективную ценность жизни», а также и неудавшееся личное счастье».

Такого рода письма составляли не редкость.

Едва ли приходится говорить об огромном множестве писем, которые приходили от лиц разных воззрений, миросозерцаний, ощущений, настроений, в которых подчеркивалось громадное оздоровляющее и воспитывающее влияние на мысль и душу читателей лекций ли, отдельных ли статей, книг ли Д. Н. Вот пишет скромная учительница начальной школы, прочитавшая и изучившая его книги, приносящая горячую благодарность за них, проливших для нее яркий свет на все окружающее и создавших для нее понимание жизни. Вот письмо некоей грузинки, прослушавшей публичную лекцию Д. Н., произведшую на нее неописуемое впечатление, обращающейся к нему, как к глубокому мыслителю — психологу, за разрешением столь мучительного, столь жгучего вопроса о «войне и детях». Вот группа лиц, сейчас только прочитавших сообща статью «Наука и демократия», трактующую вопрос о демократии и ее задачах в столь оригинальном, столь ярком освещении, — письмо проникнутое чувством исключительного поклонения. Вот заявляет некий поэт, что Д. Н. своими произведениями заставил его серьезней взглянуть на святую силу человеческого слова. Вот пишет юноша-самоучка из далекой, глухой провинции, переживший, под влиянием научных и литературных трудов Д. Н., период душевнаго перелома. Юноша-марксист пишет, что, после продолжительнаго изучения различных общественно-политических теорий и философских систем, он пришел к известной как бы усталости и разочарованию в своих общественных симпатиях и идеалах. Он с истинным душевным страданием говорит о том, что отдал этим идеалам свои самые лучшие юношеские годы, пожертвовав ради них самым дорогим в жизни.

Он чувствует, что область интересовавших его доселе вопросов перестала, при всей ее научной важности, его захватывать; он испытывает столь свойственную молодежи апатию и хандру; он между тем ощущает, что лишен психо-физической инертности, — что это лишь период тяжелого искания пути. И вот в этот момент он знакомится с исследованиями Д. Н., изучающими психологию человеческой души в связи с литературой, как художественной выразительницей и истолковательницей этой души. Юноша духовно преображен. «Каждая Ваша статья, — пишет он, — открывала мне целые миры понятий и идей; каждая Ваша строка обогащала мой ум и смягчала мое сердце. И я полюбил Вас, как дорогого учителя, воспитателя и глубокого мыслителя. Я любил читать Ваши произведения еще и потому, что в них сквозила Ваша редчайшая душевная скромность, которая проявляется в каждой строке, каждом слове Ваших сочинений». Он с необычайной робостью и нерешительностью говорит о том, что в продолжение семи-восьми лет питает непреодолимую потребность познакомиться с тем, иметь счастье хоть когда-нибудь видеть и слышать того, кто своими научными исследованиями способствовал значительному расширению его кругозора и возникновению у него новых идей, кто дал ему возможность проникаться любовью к области литературных и научно-психологических вопросов, и чей нежный, ласкающий язык доказал ему, как и в каком направлении он должен развивать свои духовно-нравственные силы.

Атмосфера всеобщей любви и поклонения царила в густо-наполненной 13-ой аудитории Высших Женских Курсов (Бестужевских), на которых Д. Н. Овсянико-Куликовский читал курс истории литературы и вел семинарий. Едва пронеслась весть о том, что Д. Н., в силу состояния своего здоровья, прекращает на год чтение лекций и ведение семинария, как вся аудитория, под впечатлением неожиданного известия, сразу почувствовала какую-то томительную пустоту, внесенную в курсовую жизнь, ибо вторник — день, в который читал Д. Н. — был для всех самый дорогой и радостный день, создавал особенную, живую веру и бодрость на всю неделю. Вторник был тем днем, когда, по словам слушательниц курсов, «убежденный, проникновенный оптимизм подымал нашу веру, исцелял нашу разочарованность». «От Вашего семинария, — писали они, — мы получали совсем другое и гораздо более важное для нас, чем во всех обычных семинариях. Истории литературы, как науки, у нас очень много и в других семинариях; но того, что мы получали от Вас, нам негде найти».

Таково было взаимоотношение Д. Н. с учащейся молодежью, в котором чувствовался элемент восторженности и благоговения, окружавшего каким-то светлым ореолом образ любимого профессора с его безграничной добротой во взоре, с его мягкой, незабываемой улыбкой, с его так задушевно звучавшим голосом. Его живые, простые беседы о великих писателях, напоминавшие, по словам одной курсистки, «древнего мудреца, беседующего со своими учениками», останутся навсегда в памяти его благодарных слушательниц.

В качестве редактора журнала Д. Н. Овсянико-Куликовский, быть может, наиболее полно проявлял основные черты своего морального облика. Приходилось нередко слышать о его чрезмерной снисходительности в оценке литературных произведений. Но это носило вовсе не такой случайный характер, как об этом думали многие, и проистекало, во всяком случае, из причин, гораздо более глубоких, чем это могло казаться на первый взгляд. Д. Н. не хуже других понимал, что в храме литературы нет места посредственности, тем более бездарности. Но он в то же время сознавал громадную нравственную ответственность, какую берет на себя редактор издания, отвергая то или иное произведение. Он поэтому с серьезным вниманием читал, перечитывал, снова вникал, перебирая отдельные места рукописи, независимо от того, кем она была подписана, хотя бы то была рукопись мало известного или даже совершенно безызвестного автора. Он искал той маленькой, но подлинной искры, которая порой может вспыхивать и гореть ярким, неугасимым пламенем. И подобно тому, как мыслил Гете, что чистая человечность искупает все человеческие недостатки (Alle menschliche Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit), — так точно в глазах Д. Н. эта несомненная, неподдельная искра таланта покрывала прочие недостатки произведения. При всем том Д. Н. на посту редактора переживал тягостные минуты. Всплывает в памяти такой случай (впрочем, эти случаи бывали нередки). На далекой окраине, не то в Самаре, не то в Оренбурге, некая актриса написала пространную повесть из театральной жизни, послала ее в «Вестник Европы», при чем сопроводила чрезвычайно трогательным, за душу хватающим письмом. Она поведала о своем горе-злосчастье, сопутствовавшем ей на всем ее жизненном пути, изобразила в самых неприглядных красках свое нынешнее положение, вытекающее из ее роли маленькой актрисы на провинциальной сцене. В довершение всего она сообщала, что находится в последней стадии чахотки. Но единственный луч, который озаряет хоть слабым светом ее последние, тусклые, безра-

достные и одинокие дни, — это ее произведение, которое она вынашивала в течение многих лет и которое сейчас посылает на суд редакции. Письмо — написанное в очень грустных и, главное, искренних тонах. Повесть — слабая, длинная, растянутая, совершенно, можно сказать, безнадежная. К очередному заседанию редакции Д. Н. принес, в числе других, и эту рукопись, подлежавшую возврату. Надо было видеть скорбное сожаление, с каким говорил он об авторе рукописи. Говоря о том, что не рискует сам, как редактор, написать, он поручает секретарю редакции взять это на себя, при чем просит сделать это, по возможности, безболезненнее для автора. Д. Н. не мало потрудился над этой, как и над многими другими в этом роде рукописями: об этом красноречиво свидетельствовали его пометки на отдельных листках, сжато оттенявшие и положительные и отрицательные стороны. Но рукопись, как я уже говорил, была безнадежная...

Много забот доставляли Д. Н. обращения разных авторов по делам чисто-материального характера. Д. Н. всегда близко принимал к сердцу эти к нему обращения и испытывал истинное удовлетворение, когда мог оказать нужную помощь. В этом смысле особенно характерен факт, когда от одного довольно известного писателя, внезапно тяжко заболевшего, получается на имя Д. Н. в редакции телеграмма с просьбой о телеграфном переводе авансом довольно значительной по тому времени суммы под непринятое еще произведение. Д. Н. передает просьбу в контору, но там отвечают, что таких свободных сумм в конторе сейчас нет и что не представляется поэтому возможным исполнить желание Д. Н. При всей своей душевной мягкости, Д. Н. в таких случаях умел проявлять настойчивость; и в результате его хлопот — больному писателю послан был просимый аванс в полной мере. Немало таких фактов приходит на память. Нередки были случаи, когда Д. Н. из своих, относительно скудных, средств оказывал материальную помощь людям. И все это делалось широкой, доброй рукой и чутким, любвеобильным сердцем.

Этому сердцу было чуждо все мелкое и суетное, все, не отвечающее высоким, добрым, объединяющим людей началам. И если, как учил Фихте, «наша система мыслей есть часто только история нашего сердца», то на примере Д. Н. это получает блистательное подтверждение. «Для меня, — пишет Д. Н. в своих «Мемуарах», посвященных памяти дорогих ему покойников (каковы: Драгоманов, Зибер, Лавров, Максим Ковалевский, Потебня, Туган-Барановский), — самое ужасное было бы убить человека или сойти с ума». «Альтруизм

говаривал он, это прежде всего хорошо продуманный эгоизм. Мы слишком все видим и знаем, что личное счастье всегда связано со счастьем другого, что счастье индивидуальное возможно только отчасти, только, как бы яснее выразиться, урывками, случайно от внесоциального счастья». Это говорил Д. Н. вскользь, отвлеченно. Сам он прожил свою красивую, благородную жизнь под знаком альтруистических принципов, понятых в их наиболее идеальном, возвышенном значении.

Д. Н. Овсянико-Куликовский был человек, абсолютно чуждый житейских дел. Сутолока обыденщины, дрязги повседневщины, вся эта опошляющая тина как-то не вязалась с его деликатной и духовно-аристократичечкой натурой. Я помню встречу с Д. Н. не то в 1908, не то в 1909 году в Москве, куда Д. Н. приезжал читать свою нашумевшую тогда на всю Москву лекцию о национализме, на которую, в числе прочей публики, собрался весь цвет — представители научного, литературного и художественнаго мира столицы. Это было накануне лекции. Происходило это в Лоскутной гостинице, где остановился Д. Н. Часам к двенадцати дня уже съехалось много писателей, профессоров университета, узнавших о приезде Д. Н. и захотевших его навестить; несколько позже приехал председатель Общества Любителей Российской Словесности при Московском университете А. Е. Грузинский. Завязалась хорошая интимная беседа, велись разговоры на всякие доминировавшие в то время темы и вопросы. Но когда беседа подходила к концу, я, улучив минуту, поинтересовался узнать у Д. Н., кто небольшая группа лиц, сидевших несколько поодаль и не принимавших участия в разговоре. Д. Н., в некотором смущении, объяснил, что это издатели, проведавшие о его приезде, с которыми он решительно не знает, как и о чем говорить: «все эти дела, заметил он, входят в круг забот моей Софьи Андреевны» (т. е. Ирины Львовны, жены Д. Н).

На базаре житейской суеты Д. Н. чувствовал себя совершенно беспомощным, порой даже растерянным. Когда однажды, во время поездки его на юг, на вокзале в Одессе были украдены все его вещи, и по этому случаю составлялся протокол, при чем Д. Н. был спрошен, во что оценивает он находившееся среди прочих вещей пальто (это надо заметить, было уже во время мировой войны), он, немного подумав, сказал: тридцать рублей. — Много можно бы еще привести подобного рода фактов. Но и приведенные, думается, в большей или меньшей мере, дорисовывают необычайно светлый и благородный облик усопшего, безконечно далекого от грубой и пошлой прозы жизни.

Д. Н. Овсянико-Куликовский скончался в Одессе, в университетской терапевтической клинике от злокачественной опухоли в области сердца — саркомы. Он был поставлен в идеальные условия, как общего, так и медицинского ухода; его пользовали лучшие силы, в числе их — профессор Стражеско, крупный авторитет по болезням сердца. Но болезнь делала свое дело — опухоль давила на прилежащие сосуды, больной сидел все время в кресле, не мог сделать ни малейшего движения и испытывал невероятные страдания. «Каждый глоток, говорил он, есть для меня вопрос»... При всем том, не желая огорчать ни проявлявшего к нему исключительное рвение профессора, ни находившейся при нем все время жены, Д. Н. успокаивал их, говоря, что чувствует себя легче. Когда появилась опухоль на руке, и проф. Стражеско обратил на это несколько тревожное внимание, Д. Н. сказал: «это ничего, это я отлежал». Воля к жизни, Wille zum Leben, один из существеннейших элементов духовного бытия Д. Н., ярко сказавшийся и во всей его жизни, и в его произведениях, не покидал его до последней минуты и на смертном одре. Но больной сознавал, что умирает. В последние дни он как-то сказал тому же проф. Стражеско, что испытывает смертельную тоску, чувствует, что вокруг него витает смерть... И действительно. Боли все усиливались. К вечеру сделано было последнее подкожное впрыскивание, и больной, не приходя в сознание, в ночь на 10 октября в 5 часов 10 минут утра, скончался.

Семь месяцев, протекших со дня кончины Д. Н. Овсянико-Куликовского — срок слишком незначительный для объективного анализа, для спокойной и всесторонней оценки этой замечательной личности, которая останется вечно жить в сердцах тех, кто хотя бы отдаленно с ней соприкасался.

Будущий исследователь и биограф воздаст должное, выявит цельный, редкий образ во всей его красоте и обаянии.

Наша же скромная задача состояла в том, что, в виду еще свежей могилы, воспроизвести посильно отдельные светлые черты из жизни покойного и, воспроизведя их, склониться в горестной печали...

М. Королицкий.

НАЧАЛО РУССКОГО ЛЕТОПИСАНИЯ.

ПО ПОВОДУ ИССЛЕДОВАНИЙ А. А. ШАХМАТОВА О ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛЕТОПИСИ.

Настоящие «Замечания» о начале древнерусского летописания вызваны следующими обстоятельствами. Во-первых, подготовляя к печати курс «Истории древнерусской литературы до-Московского периода», я должен был уделить несколько страниц и древнерусской Летописи, а для этого пришлось пересмотреть о ней литературу. Но тут стало ясно, что при этом главным образом необходимо остановиться на работах А. А. Шахматова, дающих новое направление изучению Летописи, но еще не подвергнутых критической оценке. Во-вторых, сам покойный А. А. Шахматов, знавший о моих с ним несогласиях, в последнее время неоднократно выражал желание, чтобы я, взяв, по его выражению, в руки карандаш, посвятил несколько вечеров проверке его взглядов на редакции «Повести временных лет». Не могу не выразить глубокого сожаления, что исполнить желание А. А. мне пришлось после его неожиданной преждевременной смерти. Это тем более огорчительно, что я во многом сильно разошелся с А. А., а теперь уже нет возможности путем собеседований притти к желательному соглашению...

I.

А. А. Шахматов не успел докончить своих замечательных исследований о древнерусской Летописи. После обширной работы, вышедшей в 1908 году—«Разыскания о древнейших летописных сводах»—он в 1916 году дал опыт восстановления «Повести временных лет», предпослав изданию текста небольшое введение, рассматривающее вопрос о редакциях «Повести». Первое исследование доводило историю летописания до 1074 года, когда, по мнению автора, известный «великий» Никон, сподвижник Феодосия Печерского и впоследствии игумен Киево-Печерского монастыря, закончил первое свое «продолжение» к «Древнейшему своду» (1039 года). Во второй

работе дана история «Повести временных лет», сложившейся, по мнению автора, в начале второго десятилетия XII века. Таким образом, остались—не заполненной средина между двумя работами и не обследованным промежуточный период летописания, от 80-х годов XI века до 2-го десятилетия XII в., тот период, в который явился, по мнению автора, второй Киевопечерский свод (первый свод—Никона), называемый им «Начальным сводом»—около 1095 года. Хотя об этом «Начальном своде» можно было получить достаточное представление и из «Разысканий», однако, как не подвергнутый специальному обследованию, он все-таки во многих отношениях оставался неясным, особенно по отношению к последующему летописанию, т. е. к «Повести временных лет». Этот пробел должен был быть восполненным во втором томе «Повести временных лет», который, кроме того, должен был содержать и обозрение источников «Повести» и характеристику редакционной работы ее составителей (Предисловие, V и Введение, XXI). Но это не было выполнено. Далее: в последнее время своей жизни А. А. Шахматов высказывал намерение дать очерк истории летописания в XII—XIII вв. и сообщал кое-что из своих соображений. Но и это осталось не исполненным. Это преждевременное прекращение исследования древнерусской Летописи тем более огорчительно, что А. А. в своих работах далеко еще не сказал своего последнего слова даже и по тем вопросам, которым посвящены его последние исследования. Следившие за его работами хорошо знают, что А. А. никогда не останавливался на высказанном однажды научном положении, но всегда подвергал своей собственной критике свои прежние выводы и неоднократно менял свои мысли по тому или другому вопросу. Поэтому, можно быть уверенным, что А. А. вернулся бы когда-нибудь к пересмотру уже исследованных им сторон истории летописного дела—может быть, даже и не один раз—и высказал бы иные взгляды по некоторым пунктам. Но это остается уже в области предположений, которым теперь уже не суждено сбыться, и исследователям древнерусского летописания приходится довольствоваться тем, что осталось от преждевременно прекратившейся неутомимой научной деятельности А. А. Шахматова.

Исследования А. А. Шахматова по истории древнерусского летописания многими уже использованы и в отдельных монографиях и в общих обозрениях. Так М. Д. Приселков в своей монографии «Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси, XI—XII вв.» (1913 г.) заявлял, что его работа находится в связи

с наличностью «тех новых и важных результатов, к каким пришел в исследованиях... А. А. Шахматов, особенно в своих «Разысканиях о древнейших русских летописных сводах» (XIV). Здесь разумеется главным образом установление Шахматовым «Древнейшего свода» 1039 года. Из общих обозрений можно указать на две статьи А. Е. Преснякова в «Истории русской литературы XIX в.» в изд. Т-ва «Мир»—1) «Древнерусское летописание» и 2) «Летописное дело в XIV—XVI вв.». Особенно первая статья представляет собой подробное изложение выводов Шахматова, с оговоркой, впрочем, что хотя в результатах такой работы, которая произведена над летописями Шахматовым, «всегда будет значителен элемент выводов гипотетических, но она неизбежна для правильного понимания изучаемого литературного явления» (стр. 150). Полностью, но в более кратком виде, выводы Шахматова изложены М. Н. Сперанским в его «Истории древнерусской литературы». Их излагает и В. С. Иконников в своем «Опыте русской историографи» т. II. Многочисленные ссылки на работы Шахматова можно найти во многих исследованиях и статьях как специально о летописях, так и о других древнерусских памятниках, с летописью связанных.

Между тем, критическому разбору исследования А. А. Шахматова по истории древнерусского летописания до сих пор не подвергались. Всех поражала новизна постановки самого способа исследования русского летописания, все удивлялись остроумным комбинациям и заключениям автора по ряду интереснейших вопросов в области летописания, но все взгляды автора или принимались на веру или, в крайнем случае, сопровождались замечаниями в роде того, какое сделал А. Е. Пресняков в только-что упомянутой статье. Кроме причин чисто случайных, такое отношение к работам Шахматова, которые, по словам того-же А. Е. Преснякова, «открывают новую эпоху историко-литературного исследования памятников древнерусского и позднейшего—северного летописания» (ibid.),—такое отношение объясняется, несомненно, и тем, что появлявшиеся одна за другой статьи автора по вопросам летописания приучили исследователей к мысли, что взгляды автора еще не установились окончательно, что процесс его творчества еще продолжается, и что каждая следующая статья будет вносить новые данные в прежние положения. А обнаруживаемое Шахматовым изумительное знание летописного материала и необыкновенное его уменье владеть им невольно удерживали многих от попыток подвергнуть подробному разбору его исследования. Лишь одну статью можно указать, где взгляды Шахматова

подверглись оспариванию,—это статья С. А. Бугославского «К вопросу о характере и объеме литературной деятельности преп. Нестора» (Известия Отдел. русск. яз. и словесн. Ак. Н. 1914, кн. I и III), с некоторыми возражениями которого Шахматов согласился.

Такое отношение к работам А. А. Шахматова не мало его огорчало. Он жаждал проверки своих положений со стороны научной критики, что́ выражал и устно и письменно. Он не отличался авторским самолюбием, которое заставляло бы его во что бы то ни стало отстаивать свое мнение. Он с интересом прислушивался к делаемым ему возражениям и стремился извлечь из них полезные указания для дальнейших своих работ.

В настоящее время, когда, к великому сожалению всех работающих в области древнерусской письменности, ученая деятельность Шахматова прекратилась, отпадает одна причина, удерживавшая интересующихся историей Летописи в выжидательном положении. Мы должны довольствоваться тем, что дано талантливым ученым, и должны определить настоящую ценность его работ. А. А. Шахматов уже сказал свое последнее слово о Летописи, но именно только «свое», вообще же о Летописи «последнего слова» еще не сказано, да и трудно гадать, когда оно будет сказано, и еще вопрос, будет-ли вообще когда-нибудь такое слово сказано. Исследователи Летописи принуждены вращаться в одном и том же кругу материала; можно говорить с уверенностью, что нового существенного материала уже не отыщется, и вся дальнейшая разработка летописного развития в древней Руси будет в сильной степени зависеть от удачного нового комбинирования старого материала и от удачного выдвигания новых гипотез по многим, едва ли вполне разрешимым вопросам. Работы А. А. Шахматова, действительно, произвели эпоху в истории древнерусского летописания, и теперь предстоит решить, итти ли в этой области по его следам, разрабатывая русскую Летопись по его методу, или его метод требует поправок и дополнений; какие из его положений, в большом количестве гипотетических, могут быть приняты, как вполне доказанные, могущие служить исходными пунктами для дальнейших «Разысканий», и какие должны остаться под сомнением, и, наконец, какие должны быть отвергнуты? Чем талантливее исследователь, тем большею субъективностью проникнуты его работы, и тем труднее они могут находить себе прямых продолжателей. Но существо метода останется, и им воспользуются следующие поколения, видоизменяя его и внося свои поправки. Точно так же многие мысли, высказанные впервые таким исследователем, если и не будут приняты

в науке целиком, то во всяком случае дадут толчок к пересмотру того или иного вопроса, в результате чего могут явиться новые взгляды и положения. Все это особенно приложимо к Шахматову, который в истории разработки древнерусского летописания займет одно из крупнейших мест. Тем более настоятельно подвергнуть его выдающиеся исследования надлежащей оценке, на что, несомненно, потребуется много усилий, вследствие трудности усвоения самого метода автора. Последняя задача всегда является наиболее трудною. Метод и материал находятся между собой в тесной связи и влияют друг на друга. Исследователь иногда и сам может не замечать, в какой круг он попадает, и критику часто предстоит решать, с одной стороны, как принятый метод влияет на оценку исследователем отдельных фактов, и с другой—насколько материал, расчлененный на отдельные части, подтверждает общее направление способа исследования.

Мои «Замечания» в настоящей статье касаются 1) т. наз. «Древнейшего свода», восстановленного Шахматовым и относимого им к 1037—9 годам, и 2) редакций «Повести временных лет». По тому и другому вопросу я довольно сильно разошелся с Шахматовым. Так как я не могу согласиться с ним во взглядах на состав и способ сложения «Древнейшего свода», то тем самым я не могу разделять его взглядов и на т. наз. «Начальный свод», относимый им к 1095 году. Но так как, как сказано выше, специальное исследование о «Начальном своде» не успело быть написанным, то и я не касаюсь его в деталях, ограничиваясь тем, что дают о нем «Разыскания о древнейших летописных сводах». Оставлена пока в стороне и 1-я Новгородская летопись, которая при моих возражениях автору не имеет уже того значения, какое она имела для него.

II.

А. А. Шахматов устанавливает то положение, что «Повести временных лет» предшествовал свод, составленный около 1095 г. и оканчивавшийся 1093 годом. Сначала Ш. указывает, что некоторые статьи «Повести», на основании анализа текста, должны быть признаны вставками. Затем привлекается Новгородская I-я летопись младшего извода, и из сравнения вытекают два положения: 1) части, признанные вставками на основании анализа текста, оказываются отсутствующими в Новгор. I-й летописи—это, как будто, подтверждает верность взгляда на них, как на позднейшие вставки: Новг. 1-я лет. в известных

годах восходит к древнейшему своду, сокращенному, в котором всех указываемых мест не было. С этим положением пока согласиться можно; 2) есть ряд мест, признанных, на основании того же анализа текста, вставками, но читающихся и в Новгор. 1-й летописи. Как же они попали в последнюю? Автор и говорит, что такой факт указывает на то, что «Повести вр. лет» предшествовал не один свод 1095 г., но два: своду 1095 г. предшествовал другой, более древний свод, восстанавливаемый путем анализа как «Повести вр. лет» так и соответствующих статей Новг. 1-й лет. Это—свод 1039 г. (т. е. «Древнейший свод.»).

Отсюда логически вытекают следующие задачи: 1) доказать, что известия, отсутствующие в Новгор. 1-й летописи, действительно, являются позднейшими вставками, а не обратно — опущенными редактором Новг. 1-й летоп., и 2) доказать, что известные части, читаемые и в «Повести вр. лет» и в Новг. 1-й лет., по внутреннему своему смыслу, должны быть рассматриваемы, как вставки, а не как исконная принадлежность летописного рассказа. Если это не будет доказано, особенно второе, то рушится необходимость (по крайней мере, по приводимым трем основаниям) признавать существование предшествующих сводов.

Подлежащие исключению из «Древн. свода» места и читаемые, однако, в Новг. 1-й лет., объясняются автором тем, что впоследствии, чрез различные промежуточные своды, они могли попасть из «Повести вр. лет» и в Новг. 1-ую летопись.

Итак, следует рассмотреть те места, которые в «Повести вр. лет» представляются позднейшими вставками. Сюда относится IV глава «Разысканий», стр. 97—133.

1. Кончина Ольги (Раз., стр. 114—5).

А. А. Шахматов утверждает, что Начальный свод содержал «вопиющее противоречие»: сначала говорилось о всенародном погребении Ольги («и плакася по ней сын ея и внуци ея и людье вси плачем великом, несоша и погребоша ю на местѣ»), а потом сообщается, что ее похоронил презвитер Ольгин. Отсюда следует де заключать, что в статье слиты два источника—1) народный, говоривший о всенародном погребении Ольги, и 2) церковный, говоривший о погребении ея священником.

Но это не так. Здесь говорится не о двух погребениях, но об одном. Хоронил Ольгу весь народ в том смысле, что весь провожал ее на место погребения, а обряд погребения (отпевание) совершал ее христианский священник. Совершенно понятны, поэтому, слова лето-

писца, что Ольга не велела «творити тризны над собою», и в противоречии с сказанием о проводах ее на кладбище всем народом нисколько не находятся. Поэтому, нет никакой необходимости разделять это сказание на два источника. Рассказ—цельный, не заключающий в себе никаких противоречий. Основания по содержанию для признания двух источников—народного и церковного—слишком шатки. Заключать из известия, что провожали тело Ольги «людье вси», о заимствовании его из какого-то источника народного, а из сообщения о погребении ее христианским священником—о существовании особого церковного источника слишком мало для того и другого данных. Само по себе вполне возможно, что могли существовать одновременно и устные народные рассказы о погребении Ольги и церковное изложение, но там и тут одинаково могло говориться, что провожал Ольгу весь народ, а отпевал—ее священник. Особенно из слов Новгор. 1-й летописи (и Соф. 1-й) «бѣ бо имущи прозвутера втайнѣ» нельзя заключать, что здесь говорится о т а й н о м погребении, совершенном священником: если бы даже и можно было доказать, что слово «втайнѣ» стояло в первооригинале, то это обозначало бы только то, что Ольга имела при себе священника, не выставляя на показ своего христианства, а никак не то, что священник «п о х о р о н и л е е в т а й н е»; да это противоречит и самой конструкции обоих предложений: «бѣ бо имущи прозв. втайнѣ, и тои похоронив ю». Но вероятно, что слово «втайне» есть личный домысел одного из писцов летописного текста, оригинала Новг. 1-й и Соф. 1-й, вполне вообще объяснимый.

2) В рассказе под 968 (6476) г. об осаде (Разыск., стр. 125—7) Киева Печенегами во время отсутствия Святослава Шахматов видит ряд противоречий и несообразностей, заставляющих его принимать здесь работу двух редакторов—Древнейшего свода (1039 г.) и Начального (1093): последнему он приписывает весь рассказ о смелом юноше и о Претиче.

Но решительно и здесь нет никаких противоречий, и весь рассказ вполне ясен. Он таков. Печенеги обступили весь Киев кругом и заняли и берег Днепра, так что нельзя было из города, т. е. из городских стен, пробраться к берегу и переплыть на другой берег Днепра, где собрались люди, которые и с своей стороны не могли проникнуть в город. Окружение было полное: «не бѣ льзѣ изъ града вылѣсти, ни вѣсти посълати». Поэтому-то Святослав не знал ничего об осаде. Но один смелый юноша пробрался чрез Днепр к своим, и когда на другой день Претич в лодках с трубным звуком подъехал к городу, т. е. к тому берегу, где стояли Печенеги, то последние испугались и бе-

жали и остановились на речке Лыбеди, запрудив ее так, что даже коней нельзя было в ней напоить. Но город, вследствие отступления Печенегов, от тесной блокады освободился, Ольга с внуками и с людьми вошла в лодки, а Киевляне только тогда могли послать Святославу известие. Святослав быстро пришел и прогнал Печенегов «в поле».

Итак, нет никакого противоречия, и нет никакой нужды видеть здесь позднейшую вставку. Новгородская 1-я летопись имеет тот же рассказ, и потому и она не заставляет сама по себе принимать здесь добавление Начального свода. Присутствие рассказа в Новгор. 1-й летописи, вместе с такими же другими, и должно было заставлять автора восстановлять различные способы позднейшего влияния одних сводов на другие. В данном случае, однако, надо безусловно принимать для «Древнейшего свода» весь рассказ в том самом виде, в каком он читается во всех теперешних списках. Наоборот, при восстановлении чтения для Древнейшего свода так, как это делает автор (стр. 547), получается противоречие: город был окружен («оступиша градъ»), а Киевляне все-таки посылают весть Святославу. Кроме того, возникают некоторые возражения частного характера, а именно:

a) Разыск. 126: Нельзя предполагать, чтобы Святослав во время нападения Печенегов был в походе против Казар, Ясов и Касогов, а не в Болгарии в Переяславце: при таком походе надо было слишком много времени, чтобы послать ему известие и ему вернуться обратно; летописец этого не мог не понимать.

b) Разыск. 127: Если еще и можно признавать, что в рассказе об осаде Печенегами Киева народное предание было использовано автором «Древнейшего свода» 1039 г., так как промежуток был не особенно длинный (60 лет), то предполагать, что этим же народным преданием воспользовался автор «Начального свода» 1095 г., мало оснований, так как прошло еще 60 лет, и предание едва-ли могло так долго сохраняться. Но и все объяснение не может не казаться искусственным. Цельное народное предание разрывается на две части, и одна отдается автору «Древнейшего свода» 1039 г., а другая— автору «Начального свода» 1095 г. Да и само по себе невероятно, чтобы автор «Древнейшего свода» из такого цельного предания вдруг, без всякой причины, выпустил самый интересный эпизод — подвиг юноши и роль Претича.

c) Историю походов Святослава в Болгарию Ш. возводит к болгарской летописи и перестраивает все летописное сказание. Однако, документальных данных для такого перестраивания и для восстановления болгарской летописи нет никаких, и все должно основываться

на соображениях да на кажущихся несообразностях. Положительного здесь ничего дать нельзя, а догадки автора вызывают возражения. Догадки автора следующие: речь Святослава к матери о нежелании остаться в Киеве и о желании жить в Переяславце не могла-де быть придумана киевлянином, но взята непременно из болгарской хроники, где, однако, эта речь была вложена Святославу в другой обстановке. А именно, Святослав, взяв Переяславец, говорит только: «се градъ мой». Не может быть, чтобы вся речь ограничивалась тремя словами—говорит Ш. За этими словами следовало-де объявление Святославом Переяславца постоянным своим местопребыванием и обоснование этого: «яко то есть среда земли» и т. д. Автор «Древнейшего свода» извлек-де эту речь, сказанную при взятии Переяславца, и обратил ее в речь, сказанную в Киеве Ольге и боярам.

Все это, несомненно, очень остроумно, но бездоказательно и не вызывается ничем. Если ко всему рассказу подойти просто, то не найдем никакого противоречия. Мы не знаем, как и что говорилось в болгарской хронике, ибо от нее нет никаких следов, и нет нигде о ней никакого упоминания. Но несомненно, летописец передавал так, как в его время рассказывали его русские источники, м. б.—письменные, м. б.—устные. Может быть, в этих рассказах и записях не все соответствовало хронологической последовательности, но так передавала народная память. И все, что говорил Святослав, все это передавалось и в его дружине, конечно,—не буквально, ибо его слов никто не записывал; устная передача могла быть с течением времени записана, и трудно сказать, откуда рассказ появился в летописи: непосредственно ли из устного предания или из предшествовавшей записи. Но во всех речах ничего неправдоподобного нет. Слова Святослава «се градъ мой» могли означать только: «наконец то город мой», и едва ли можно согласиться с требованием, чтобы Святослав, если что-либо говорил, то непременно говорил бы длинную речь.

3) Под 970 г. читается о посольстве Новгородцев к Святославу за князем. Шахматов (Разыск. 129—130 и 173) выбрасывает это сказание из «Древнейшего свода», хотя оно буквально читается и в Новг. 1-й лет., и вставляет его в восстановляемый им Новгородский свод (стр. 613), откуда его и взял-де и автор Начального свода». Основывается это, однако, лишь на одних соображениях, на приписывании автору «Древнейшего свода» какого-то особого плана, по которому он должен был поступить так, а не иначе. Почему составителю «Древнейшего свода» было «необходимо тотчас же после смерти Ольги сообщить о втором походе в Болгарию» (129)—остается не-

известным. Что сделал (по мнению автора) составитель «Начального свода», то мог сделать и составитель «Древнейшего свода». Еще можно было бы согласиться с предложенным восстановлением, если бы всего этого эпизода не читалось в Новгородской 1-й летописи: но он в ней есть, и потому все дело идет не от документальных данных, а от спорных соображений. Рассказ о приглашении Новгородцами Владимира Ш. выбрасывает из «Древнейшего свода» и вставляет в восстановляемый Новгородский свод (с большими вариантами), откуда де он вошел в «Начальный свод», на том основании, что будто бы «не может быть сомнения, что перед нами народное новгородское предание» (стр. 173). Но, во-первых, нет оснований для такого категорического утверждения. Это предание на столько же новгородское, на сколько и киевское: Новгородцы приходили в Киев, в Киеве вели переговоры, и прежде всего Киевляне знали об этих переговорах; во-вторых, в нем нет никакого «юмора сознающего свой перевес новгородца» и «гордости по поводу выбора, ибо Владимир оказался победителем Ярополка и могущественнейшим князем»: такая гордость одинаково могла быть и у Киевлянина [1]).

4) Разыск., 131. Ш. признает вставкой в «Начальный свод» рассказ об испытании Святослава дарами со стороны греков. Так как весь рассказ, по мнению Ш-ва, взять из той же болгарской хроники, о которой говорилось выше, то является вопрос, кому принадлежит эта вставка: «Древнейшему своду» или «Начальному». По мнению автора — «Начальному», на том основании, что автор «Начального свода» охотно дополнял свой рассказ из народных преданий и песен.

Но, во-первых, логически нет никакой необходимости считать этот рассказ вставкой: рассказ идет вполне связно и последовательно; во-вторых, документально также нельзя это доказать, ибо рассказ читается и в Новгородской 1-й летописи, отсутствие в которой еще могло бы быть основанием считать его, действительно, вставкой; в третьих—указание на охоту автора «Начального свода» дополнять свой рассказ из народных преданий и песен основывается на таких же примерах, которые все вызывают одинаковое сомнение и возражения, а потому оно и не может иметь доказательной силы.

---

1) В противоположность объяснению данного известия, автор на стр. 456 подобного же характера известие находит, однако, возможным объяснять обратно. Известие под 1071 о появлении волхва в Новгороде, убитого Глебом, автор считает записанным в Киеве: «Никон мог услышать это даже от кого-нибудь из монахов Печерской обители—родом из Новгородской области».

5) Разыск., 109. Ш. считает позднейшей вставкой рассказ 945 года о трех местях Ольги Древлянам. Но основания для этого слишком проблематичны. Новгор. 1-я летопись сохранила этот рассказ, и потому отсутствие его в «Древнейшем своде» необходимо доказывать общими соображениями, которые, конечно, не будучи подкреплены документально, вызывают возражения. Ш. приводит следующие четыре основания для признания этого рассказа вставкой:

a) После указания, что по смерти Игоря Ольга осталась в Киеве с Святославом, Асмудом и Свенельдом, мы ожидали бы будто-бы продолжения, где выступили бы все четыре лица. Но с логической стороны здесь нет никакого противоречия. Сначала идет общее указание на то, что осталось после Игоря, а потом следует месть Ольги при помощи хитрости, а затем—поход, т. е. месть открытая. Нельзя летописцу предписывать, чтобы он следовал нашему плану.

b) То же должно сказать и о том, что в случае первоначальности рассказа заглавие «Начало княженья Святослава» (946 г.) стояло бы не на месте. Еще вопрос, кому принадлежит заглавие; но ничего нет удивительного, если летописец считал моментом вступления Святослава на стол 946 год, и на том, быть может, основании, что в рассказе о трех местях Ольга действует одна, от себя лично, а в следующем 946 году поход совершает Святослав, хотя и малолетний.

c) Поход против Древлян будто-бы не согласован с сообщением об избиении Древлян. Но тут же автор говорит, что летописец указывает, что Ольга пошла в поход, чтобы добить оставшихся Древлян, но что это объяснение летописца кажется ему явно натянутым. Однако, для непредубежденного читателя никакой натянутости здесь нет: Ольга убила 5 тыс. Древлян, возвратилась в Киев, стала готовить войско против оставшихся и на следующий год двинулась против них. Все рассказано последовательно, как могло быть и в действительности.

d) 4-я месть Ольги—при Искоростени,—по мнению Ш—ва, вставлена уже автором «Повести вр. лет» в «Начальный свод», и на этом де основании можно заключать, что и предыдущий сводчик, т. е. автор «Начального свода» распространил свой труд (т. е. «Древн. свод») вставкой о первых трех местях Ольги. Но если бы даже 4-я месть и была вставлена автором «Повести вр. лет», отсюда логически никак не следует, что и предшествующий автор, работавший до этого за 70 лет (по Ш-ву), в данном месте должен был сделать подобную же вставку. Он мог, конечно, ее сделать, но логической необходимости заключать о ее обязательности для него нет никакой. Но и помимо того, са-

мый взгляд на 4-ю месть, как на вставку «Повести», требует доказательств отсутствие его в Новгородской 1-й летописи стоит в связи с отсутствием многих других известий в Новгородской сравнительно с Лавр.-Ипатьевской. Сам же по себе этот рассказ не содержит признаков вставки и вполне гармонирует с предыдущими тремя местями [1]).

6) Разыск., 173—4. Новгородской вставкой, сделанной в «Начальном своде» (1095 г.), автор считает рассказ под 980 г. о сватовстве Владимира к Рогнеде. Это известие читается и в Новгородской 1-й летописи. Но нет основания считать эту вставку новгородскою записью. Автор указывает на ее якобы связь с новгородскою статьей 979 г., но сначала нужно увериться, что статья 979 г. непременно есть новгородского происхождения; однако, ничего специфически новгородского в ней нет. Нет ничего специфически новгородского и в статье 980 г. Сказание о сватовстве Владимира к Рогнеде могло быть одинаково известно и в Новгороде и в Киеве, а интерес к нему скорее мог преобладать у Киевлян, нежели у Новгородцев. Но если бы даже это известие и было новгородского происхождения, то при постоянных сношениях между Новгородом и Киевом оно также легко могло перейти и в Киев, конечно, тем же устным путем, каким первоначально переходили и все другие подобные известия.

Далее Ш. говорит, что уместнее было бы ждать упоминания о Варягах в сообщении о походе Владимира против Ярополка, ибо против именно него приглашены были Варяги, между тем Варяги идут против Рогволода. Это—тоже де основание для признания вставки. Однако по ходу рассказа совершенно естественно выходит, что Варяги оказались в походе против Рогволода. Они были, действительно, приглашены против Ярополка, но Владимир не сразу пошел против него, а сначала послал к нему предупреждение, чтобы тот приготовился к его встрече, а в это время присватался к Рогнеде. Получив от Рогнеды отказ, он пошел против Рогволода. Куда же ему было девать Варягов? Они были у него на первом месте, и к ним он присоединил и Словен и Чюдь и Кривичей. Не оставлять же их было в Новгороде! Ведь у Владимира были план и путь определенные: итти в Киев на Ярополка, а по дороге зайти в Полоцк и отомстить Рогволоду.

7) Разыск. 175 (§ 119). Сказание о поставлении Добрынею кумира в Новгороде (980 г.), по мнению Ш—ва,—новгородского проис-

[1]) «Възложи» («на ня дань тяжку») есть чтение первоначальное (РА. Ипат.), а «възложиша» (Лавр.) есть позднейшее; Новг. 1-я есть сокращение обычной ред. Повести, но такого списка, где читалось «возложиша»; впрочем возможно, что в Новгородской «возложиша» из «возложи» под влиянием «победиша».

хождения. Очень может быть. Но отсюда не следует, чтобы оно было неизвестно автору «Древнейшего свода». В Новгородской 1-й летописи оно читается, но в той же связи, как и в Лаврентьевской. То же и относительно похода Владимира на Болгар (985 г.) и совета Добрыни искать лапотников.

8) Основания для новгородского происхождения известия о посажении Ярослава в Новгороде (988 г.) в слове «посадиша» шатки: в Новгородской 1 лет. читается «посади», и по контексту видно, что Лавр. «посадиша», есть ошибочное чтение.

9) Рассказ о столкновении Ярослава с Новгородцами (1015 г.) по поводу Варягов мог быть по происхождению и новгородским, но оно могло быть известно и в Киеве автору «Древнейшего свода». То, что «позднейшие» Новгородские своды (и в Новгор. 1) передают правильно слово «на Ракоме» (где был Ярослав), тогда как Лавр. читает «нароком»—ничего не доказывает. Это объясняется тем, что позднейшие переписчики «Повести» не понимали этого слова, а писатели новгородские название известной им местности читали правильно (7 верст от Новгорода); они могли даже исправить испорченное.

10) В особенном калейдоскопе изображена статья 1024 г. о борьбе Ярослава с Мстиславом. (В Новгород. 1-й лет. этот год пустой):

а) Сказание о волхвах в Суздале будто-бы «ясно»-новгородское, так как де странно было бы допустить, чтобы Ярослав послал за Варягами только по возвращении из Суздаля. Однако, странного здесь ничего нет: Ярослав мог еще и не знать о приходе Мстислава во время своего пребывания в Суздале; из слов летописца не следует, что сначала пришел Мстислав, а потом Ярослав, узнав об его приходе, пошел в Суздаль, и уже вернувшись послал за Варягами; нельзя требовать от летописца, чтобы он писал так, чтобы все было гладко и точно. В данном случае логической несообразности нет никакой. По возвращении в Киев спутники Ярослава рассказывали именно так, как было; так с их слов записал и первый летописец.

b) Описание битвы вставлено де Никоном, который продолжал «Древнейший свод». Основание для этого то, что, по мнению автора, Никону принадлежат вообще известия о Мстиславе. Но возражение одно: все известия о Мстиславе могли быть также хорошо известны составителю «Древнейшего свода», как и Никону; даже более, они были ему известны лучше, как ближе стоявшему по времени к Мстиславу. А о борьбе Мстислава с Ярославом незачем было привозить известия из Тмуторокани: 10 лет мирного сожительства Яро-

слава и Мстислава вполне были достаточны для того, чтобы в Киеве все знали о подробностях их прежней борьбы.

с) Еще менее вероятна вставка тем же Никоном о предложении Мстислава Ярославу полюбовно разделить землю. Оно будто-бы вымышлено тем же Никоном, который (1065 г.) говорит об уступке Ростиславом Тмутороканп дяде своему Святославу: Никон де считал покорение младших князей старшим непременным спутником княжеской добродетели. Основание более чем проблематическое. Другим основанием служит де то, что предложение Мстислава не вяжется ни с предыдущими ни с последующими событиями (Разыск. 425—6). Но едва ли здесь можно видеть хоть тень непоследовательности. Логически предложение Мстислава вполне связывается и с теми и с другими. Также непрпемлемо и калейдоскопичное восстановление Новгородского свода (Разыск. 223—5). Автором предполагается такой ход: 1) Были две версии о Лиственской битве — Киевская и Новгородская; 2) «Начальный свод» соединил обе, но из Новгородской некоторые фразы выпустил; 3) «Повесть вр. лет» переписала «Начальный свод» без изменения; 4) в 1167 г. составлен Новгородский свод из «Повести вр. лет» и старого Новгород. свода, бывшего у редактора «Начального свода»: редактор свода 1167 г. соединил оба свода, взяв в «Повесть» недостающие фразы. В этом виде сказание и дошло напр. в Новгор. 4-й летописи.—Итак, значит—один соединял, другой—дополнял, третий — пропускал, четвертый — восстановлял, пятый — все опускал. Между тем, все повествование о Мстиславе настолько жизненно, что скорее будет указывать на современника, нежели на отдаленного летописателя в роде Никона. Слова его о дружине после Лиственской битвы (1025), и описание его внешнего вида, и указание на его доблесть (1036 г.)—и все это записано, очевидно, под живым впечатлением и битвы и его смерти. Нет никакого сомнения, что Мстислав после 1026 года стал славен и известен и в Киеве.

Нет нужды останавливаться на других случаях, которые автором считаются вставками, сделанными редактором «Начального свода» в «Древнейший свод». Мы видели, что во всех разобранных примерах исходным пунктом для признания той или другой вставки является исключительно субъективное понимание каждого отдельного летописного рассказа. Но такое субъектпвное понимание текста, соединенное с особенным стремлением видеть чуть-ли не на всякой странице позднейшую вставку, естественно вызывает на возражение, и мы видели, что во всех случаях нет никаких оснований видеть какие-либо противоречия, которые указывали бы на наличность позд-

нейших вставок. Во всех разобранных примерах построение речи идет вполне правильно, логических скачков нет никаких, и последовательность текста нисколько не противоречит той последовательности самих событий, в какой представлены эти последние. Некоторые известия, как видели, признаются вставками только потому, что говорят о Новгородских событиях или, например, о Тмутороканских. Но если мы и согласимся, что то или другое событие происхождения Новгородского или Тмутороканского, то отсюда еще не следует, что оно не было известно, вскоре после своего совершения, в Киеве, и что оно могло попасть в Киевскую летопись только в конце XI века и непременно из Новгородского летописного свода: при постоянных сношениях Киева с Новгородом не только не удивительно, но, наоборот, вполне естественно, что новгородские события делались известными скоро и в Киеве—устным и письменным путем. Мы видели, кроме того, что относительно некоторых событий, в которых выступают и Новгородцы и Киевляне, нельзя утверждать, что они интересовали только Новгородцев; подробности, напр., переговоров Новгородцев со Святославом об отпуске к ним кого-либо из его сыновей княжить в Новгороде скорее могли быть известны в Киеве, нежели в Новгороде, ибо самые переговоры происходили в Киеве, а не в Новгороде. Не говорю уже о Тмутороканских событиях, о которых Тмутороканцы могли рассказывать Киевлянам, когда в 1026 г. Мстислав Тмутороканский сел в Чернигове, и между ним и Ярославом началось мирное соседское сожительство.

Восстановляя и «Древнейший свод» 1039 года и «Начальный» 1096 г., автор находит себе опору в Новгородской 1-й летописи, которая, по его взгляду, сохранила остатки «Древнейшего свода», положенного в ее основание. Этот «Древнейший» (Киевский) свод попал в Новгород и в 1050 г. был дополнен новгородскими событиями, а в 1095 г. автор «Начального свода» имел под руками оба свода—и «Древнейший» и Новгородский—и из них составлял свою компиляцию, добавляя кое-что и от себя. Поэтому, те события, которых нет в Новгород. 1-й летописи, можно считать позднейшими вставками в «Начальный свод» (если не в «Повесть временных лет» начала XII века), отсутствовавшими в «Древнейшем своде», исходя при этом из того предположения, что, если бы эти события были в «Древнейшем своде», то они сохранялись бы и в Новгородском своде 1050 года, а отсюда сохранились бы и в Новгородской 1-й летописи. Таков ход рассуждения автора. Но все рассмотренные выше известия одинаково

читаются и в Лаврент.-Ипатьевской летописях и в Новгородской, и отсюда, казалось бы, прямое заключение должно быть то, что все эти известия читались уже в «Древнейшем» своде, откуда они были заимствованы и в Новгородский свод 1050 г., а оттуда уже они перешли и в Новгородскую 1-ю летопись, а «Начальный свод» мог заимствовать их из любого. Но как видели, автор не признает их принадлежавшими «Древнейшему своду», и поэтому присутствие их в Новгородской 1-й летописи необходимо объяснять иначе, а именно смотреть на них, как на перешедшие из «Начального свода» или, быть может, из «Повести временных лет». В таком случае история сложения Новгородской 1-й летописи является уже довольно запутанной. Во всяком случае приходится признавать, что во всех указанных случаях Новгородская 1-я летопись ничего не дает для восстановления ни «Древнейшего свода», ни «Новгородского», ни «Начального», и взгляд на все эти случаи, как на вставки «Начального свода» или «Повести временных лет», по необходимости должен исходить только от «разума», из анализа внутреннего смысла наличного текста. Но мы видели, насколько безусловно можно принять утверждение автора об отсутствии всех этих случаев в «Древнейшем своде»; из анализа текста такое положение само по себе нисколько не вытекает или, по крайней мере, может быть оспариваемо.

На более твердой почве стоит автор в тех случаях, когда то или другое событие, читаемое в Лаврент.-Ипат., отсутствует в Новгородской 1-й. С них автор и начинает свой анализ.

Вставки рассматриваемого рода могут быть подразделены на два вида—на вставки происхождения русского и на вставки происхождения иноземного. К первым относятся—рассказы о четвертой мести Ольги Древлянам (под Искоростенем) 946 г. и о заключении договора Святослава с греками в 971 г., и затем все договоры русских князей с греками. Относительно первых двух известий автор и тут исходит из анализа текста, видя в отсутствии их в Новгородской 1-й летописи лишь подтверждение позднейшего появления этих рассказов в «Повести». Однако, анализ текста сам по себе и тут нисколько не дает основания признавать здесь какие бы то ни было вставки. В первом случае рассказ идет вполне последовательно, и летописец излагает дело так, как оно происходило или, по крайней мере, так, как оно могло происходить: в происшедшей битве Древляне были побеждены, бежали по своим городам и между прочим в Искоростень; Ольга его осадила и при помощи известной хитрости взяла и, взявши, одних убила, других продала в рабство и наложила на Древлян тя-

желую дань. Так идет повествование. Если не иметь предвзятых мыслей и не опираться на какие-либо другие доказательства, то на вопрос о причинах признания данного рассказа вставкой не будет никакого ответа. То же надо сказать и о второй вставке. Автор видит исполнение слов Святослава «поиду в Русь, прпведу боле дружины» ниже, в словах «Пойде в лодьях к порогом», а то, что между ними—заключение договора и текст договора,—то де вставка. Но оснований для этого также нет. Святослав решил вернуться в Русь за новой дружиной, но необходимо было заключить с греками мир, хотя бы и временный и недостаточно честный; в силу этой необходимости он и предложил его царю; когда это было сделано, тогда Святослав возвращается домой. Все рассказано так, как и должно было происходить в действительности. То же следует сказать и о всех договорах русских князей с Греками, на позднейшее добавление которых к «Древнейшему своду» нельзя вывести никаких указаний из анализа самого текста. С таким же точно основанием и правом они все могут быть рассматриваемы как органическая принадлежность первоначального свода.

Не совсем понятно соотношение Лаврент.-Ипатьев. и Новгородской 1-й летописи в двух рассказах—об основании города Переяславля (992 г.) и о Белгородском киселе (997 г.). Ни того ни другого нет в Новгородской 1-й летописи, и на основании всех предыдущих примеров можно было думать, что автор будет считать и эти эпизоды такими же вставками. Автор их так, действительно, и считает, но—очевидно, только на основании отсутствия их в Новгородской 1-й лет. Однако здесь не все ясно. Автор считает Новгородскую 1-ю летопись вышедшей из «Софийского временника» 1425 г., к которому относится, между прочим, начало Новгородской 1-й летописи до 1016 года. Но тот же «Софийский временник» лег в основание Новгородской 4-й летописи, и, следовательно, те или другие статьи Новгородской 1-й и Новгородской 4-й должны между собой сближаться и восходить к одному источнику. Однако, в Новгородской 4-й летописи оба эпизода,—и о Переяславле и о Белгородском киселе—читаются одинаково с Лаврентьевской лет. Отсюда вытекают два исхода: или 1) в «Софийском временнике» оба эти эпизода читались, восходя следовательно, к более древнему времени, вплоть до «Древнейшего свода», но Новгородская 1-я летопись самостоятельно их выбросила; или 2) в «Софийском временнике» их не было, и Новгородская 1-я дает первоначальное чтение, без этих эпизодов, а в Новгородской 4-й они явились уже позднее. Автор, чтобы доказать многие свои другие

положения, так и представляет дело, говоря, что в «Софийском временнике» в части, доходящей до 1074 года, есть текст, восходящий к своду, предшествовавшему «Повести вр. лет» (Разыск. 9), т. е. следов. к «Начальному своду» 1096 г. Но почему нельзя исходить из того положения, что в «Софийском временнике», к которому, по автору, восходят и Новгородская 1-я и Новгородская 4-я, оба эпизода были, и что, далее,—один летописный свод их удержал, а другой—выпустил, это остается без объяснения. Во всяком случае, единственное основание признавать оба данные эпизода вставками лежит в отсутствии их в Новгородской 1-й летописи, ибо автор, очевидно, и сам сознавал, что анализ текста по смыслу никак не доказывает их позднего появления: они являются совершенно отдельными рассказами, не связанными с другими.

Но спрашивается: должно ли смотреть на отсутствие ряда известий в Новгородской 1-й летописи непременно, как на остаток древности, и нельзя ли, наоборот, смотреть на это отсутствие, как на явление позднее, т. е. считать, что Новгородская 1-я летопись (или один из ее предшествовших сводов) выпустила все эти рассматриваемые известия? Шахматов решительно стоит за первое положение и говорит следующее: ... «Обращаясь к сравнению Соф. временника (следов. Новгород. 1-й лет.) с Повестью вр. лет в пределах от призвания Варягов и до княжения Владимира включительно, видим, что Софийский временник сокращает Повесть вр. лет *систематически*. Так, в нем нет ни одного заимствования из Амартола, нет ни одного договора с Греками, нет нескольких сказаний, как напр., сказания о смерти Ольги, сказания о четвертой мести Ольги, сказания об отроке Переяславе, сказания о Белгородском киселе. Других сокращений в тексте мы не находим: общие Софийскому временнику и Повести вр. лет статьи переданы первым без всяких пропусков, с такою же подробностью, как Повестью временных лет. В виду этого нельзя признать текст Соф. временника извлечением или сокращением из Повести вр. лет: редактор не мог задаться целью опустить в своем труде все заимствованное из Амартола, все четыре договора и т. д.» (Разыск. 6—7). Оставляя пока в стороне заимствования из Амартола, присутствие которых в «Древнейшем своде» доказывается ниже, должно сказать, что в данном случае вышеприведенное утверждение автора не может само по себе иметь доказательной силы. Во-первых, Новгородская 1-я летопись в пределах «Повести врем. лет» представляет сильное сокращение сравнительно с Лаврент.—Ипатьев. не только в части от призвания варягов до княжения Владимира включи-

тельно, но и на всем протяжении, и нет оснований вторую половину «Повести» отделять от первой. Про Новгородскую 1-ю летопись словами Шахматова можно сказать, что она сокращает «Повесть вр. лет» систематически. Для какой-то определенной цели автор ее предпринял сильное сокращение «Повести», может быть, просто потому, что хотел дать именно летопись Новгородскую, и поэтому все известия из византийской истории его не интересовали; отчасти по той же причине его могли не интересовать и договоры с греками; почему он выпустил другие эпизоды—доискиваться было бы лишней тратой времени, да это и не имеет значения; важно то, что сокращение проходит по всему тексту. Выпустить договоры не составляло большого труда, небольшего труда стоило выбросить и ряд отдельных эпизодов. Если они (вопреки взгляду автора) так удачно вставлены, что течение рассказа идет вполне связно и последовательно, то с таким же уменьем книжник мог их и выбросить, не нарушив связности рассказа. Относительно же заимствований из хроники Георгия Амартола должно сказать, что след их, как увидим далее, остался и в Новгородской 1-й летописи, и этот факт особенно доказывает, что мы имеем дело в данном случае не с вставками в Лаврент.-Ипатьев., но, наоборот, с пропусками в Новгородской.

Во-вторых, пропуски целых страниц и отдельных фраз при переработке старого памятника не представляют собой ничего невероятного, чтобы такой факт считался недопустимым. Параллельное явление представляет собой «Летописец Переяславля Суздальского», главнейшая особенность которого—сильное сокращение как «Повести врем. лет», так и ее продолжения. Отличие его от Новгородской 1-й летописи лишь в том, что он не только пропускал целые страницы, но и сильно сокращал остальной текст, чего т. е. последнего не делал редактор Новгородской 1-й лет. И редактор «Летописца Переяславля Суздальского» выпустил договоры 912, 945 и 971 годов, упомянув во всех случаях только двумя-тремя словами, что был де заключен миру русских с греками; редактор же Новгородской 1-й летоп. не счел нужным о них и упоминать. Далее напр., и в «Переяславльском Летописце» совершенно выпущен эпизод о Белгородском киселе. Вообще, можно сказать, что выпуски в «Переяславльском Летописце» производились систематически, и однако на него не приходится смотреть, как на древний, первоначальный вид летописного свода. Другой подобный пример представляет краткая хронографическая Палея, автор которой положил в основание обычную Толковую Палею (типа Коломенской), но систематически выпустил из нее бого-

словско-догматические толкования, лишь случайно допустив несколько ошибок. Но выпустить заимствованные из Амартола византийские события не представляло никакого затруднения, так как они были изложены краткими отдельными фразами в том хронографе, из которого их брал автор летописного свода.

Но вопрос о заимствованиях из хроники Георгия Амартола требует особого рассмотрения и сам распадается на несколько вопросов, а именно: 1) когда были вставлены в «Повесть временных лет» заимствования из хроники Амартола, и 2) действительно ли в Новгородской 1-й летописи нет никакого следа от этих заимствований?

Отношение хроники Георгия Амартола к Летописи в общих чертах мною указано в моей статье, напечатанной в Журн. Мин. Нар. Пр. 1917 г. № 5-й «Хроника Георгия Амартола в древнем славянорусском переводе и связанные с нею памятники», и здесь можно ограничиться немногими словами. Хроника Георгия Амартола была переведена на Руси в конце первой половины XI века, когда у нас, в связи с прибытием митрополита и греческого клира, некоторое время продолжался переводческий период, за который летописец посвятил под 1037 годом похвалу князю Ярославу (См. ниже). Скоро после появления своего перевод подвергся небольшому исправлению (но без сверки с греческим оригиналом), и от этого несколько исправленного перевода пошли отдельные списки хроники, а в первоначальном своем виде хроника сохранилась лишь в различных компилятивных хронографических памятниках, как напр. «Еллинский Летописец». Но хроника оказалась очень громоздкой, и тогда был составлен из разнообразных источников, но главным образом по хронике Георгия Амартола, особый хронограф, который был назван «Хронограф по великому изложению». В этом «Хронографе» текст хроники Георгия Амартола подвергся значительным редакторским изменениям, не только в смысле замены одних слов другими, но и в смысле пропуска отдельных слов и фраз, с одной стороны, и прибавления новых слов и фраз—с другой. Из этого Хронографа сделаны заимствования текста хроники Георгия Амартола в «Еллинский Летописец» второй редакции и в «Хронографические Палеи»—полную и раткую. Текст хроники в этих памятниках (в «Еллинском Летописце» второй ред. есть и другой текст той же хроники, восходящий чрез посредство первой ред. «Еллинского Летописца» к тексту полной хроники) настолько отличается от обычного текста, читающегося в отдельных списках, что отличить его не составляет особого труда. Летописные заимствования из хроники Георгия Амартола и вос-

ходят к этим обоим видам — к тексту полной хроники (в отдельных списках) и к тексту «Хронографа по великому изложению». Наличность последнего доказывается сопоставлением летописного текста с текстом «Еллинского Летописца» и «Хронографических Палей». Из полного текста взяты только три статьи: 1) географическое распределение народов, 2) о нравах различных народов и 3) об Аполлонии Тианском. Все остальные заимствования дают текст «Хронографа по великому изложению».

(Продолжение следует).

В. М. Истрин.

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТУРГЕНЕВА.

I

Лицо Тургенева так тесно связано с понятием культуры; он один из самых убежденных сеятелей у нас ее духовных благ и проповедников ее высокой ценности. И он изумительно разумел, чуял, воплощал сам живую душу культуры — идеи, просвещение, науку, искусство, религию, очеловеченный быт; он ощущал и живую плоть ее, любил мир, жизнь и ее многообразные формы. Эта душа и эта плоть сливались у него в неподражаемые образы единственной, неповторимой красоты поэтического описания.

Тургенев любил культуру всею душою, — высокую культуру, цивилизацию (вспомним известные слова Потугина в «Дыме», III, 34 [1]). Она выражалась для него в результатах развития Европы: и он был поклонником Европы,— не как таковой в ее целокупности: он отлично представлял себе ее дефекты,—а достигнутых ею вечных благ: во временных фактах и чертах ее современного существования было много ему даже ненавистного.

Он был западник: это—собственное его признание (XII, 5); но ведь западник западнику рознь. У нас были западники, которые стремились перенести к нам один узкий позитивизм мысли и практицизм жизни XIX века, считая его последним словом цивилизации: технизм и индустриализм, матерьяльщину, безрелигиозность, будто бы победу человеческого разума над Богом и природой; были западники— «максималисты», некритические подражатели, готовые всегда поломать родную старину, придушить родную душу в угоду Дарвину, Конту, Марксу, Ницше (чаще всего превратно понятым); как были, обратно, и максималисты—отрицатели западной культуры, в литературе нашей, известным образом, Достоевский, в другом смысле, Лев Толстой.

---

[1]) Ссылаюсь здесь и ниже на тома и страницы наиболее распространенного и доступного издания сочинений И. С. Тургенева, выпущенного журналом «Нива».

Но Тургенев был другой западник: такой, что, познав чужое великое благо, возвращается домой, в край отцов с повышенною способностью понимать и любить отечество (хотя нередко и скорбно любить), с страстным желанием привить к своему древу чужую роскошную ветвь, но так, чтобы не убить, а дать расцвесть собственному стволу; такой стремится пересаживать к себе не все чужое, а лишь доброе и нужное; то, что поможет открыть и осуществить собственный свет и правду.

Тургенев бесконечно любит Россию; его западничество—«патриотический европеизм» [1]), как и европеизм Грановского и других однородно настроенных представителей того круга и эпохи. Д. С. Мережковский [2]) называет его минималистом и гением меры, то-есть, гением Европы, гением культуры в противоположность Достоевскому и Толстому. Минимализм и чувство меры—не одно и то же, и одно не согласуется с другим. Относительно Тургенева верно второе—гармония меры: оттого он так любил и классический мир. Это была не безразличная эклектическая «золотая середина», а «постепенность» [3]) в осуществлении высокого идеала, эволюция, мирное, идейное движение вперед.

Великий художник, чуткий, просвещенный мыслитель (самый образованный из всех русских первоклассных писателей) оставил нам в наследье богатейший матерьял для изучения русской культуры в различных ее сторонах, элементах, стихиях. В таком смысле сочинения его—первоклассный исторический источник, далеко еще не использованный [4]). Тем самым он долженствует быть вдвойне до-

[1]) Так выразился о нем С. А. Андреевский в тонком и красивом этюде о Тургеневе. См. в его книге «Литературные Очерки» (изд. 4, СПБ 1913, стр. 277).

[2]) В известной речи о Тургеневе (19 февраля 1909 г.), помещенной в томе XV его «Сочинений».

[3]) Это—опять его собственное выражение, самоопределяющий термин.

[4]) Хотя онъ много отсутствовал из России и сам страдал от этого, а особенно хулители за это лишали его права говорить о России, но на самом деле он в проницательном духе своем не терял связи, знания и понимания того, что в ней совершается. Это,—что бы ни говорили,—доказывается и «Отцами и Детьми», и «Дымом», и «Новью». Пусть, как следует, изучат значение творчества Тургенева для истории русского общественного движения. Если Тургенев переживал разлуку с родиной трагически и сам в силу этого не раз склонялся к роковому решению положить перо, то это только доказывает наличность постоянных сомнений его в себе и чрезмерную его писательскую совестливость. Если он иногда испытывал по отношению к России ненависть, то была, как у Данте, «ненависть полная любви».

рог культурному историку, который умеет искать истину через красоту.

Да, но и Европа должна была привлекать Тургенева, как объект изображения: он там много и подолгу жил, особенно во Франции и Германии, бывал в Англии, Италии, Швейцарии, и заграничные местности часто являются сценою его романов, повестей и рассказов.

Одною из тех стран европейского запада, к которой особенно рвалась русская душа, всегда была Италия. — Учиться в прежние времена мы всего чаще ездили в Германию, от времен Гегеля и Савиньи до времен Куно Фишера и Моммзена; развлекаться отправлялись в Париж, но сердцем всего сильнее отдавались Италии; художники же, музыканты, певцы туда стремились и учиться [1]); только въ последнюю эпоху и Франция, и Германия стали также школами артистического воспитания и для нас.

Несмотря на свою отдаленность от нас, Италия ведь давно связана культурно с нашим прошлым—и через старую Москву, через Крым, через Украйну, и через Петербург, в политике, торговле, бытовом обиходе, искусстве,—и в старину, и в современности: например, в музыке от уличного шарманщика до знаменитого оперного певца и примадонны, но также и в пластике от эстетического руководительства до художественного мастерства. Когда бываешь в Италии и особенно когда посещаешь ее захолустья, сельские места, встречаясь с особями и типами «простых» людей, чувствуешь (как ни странно!) какое-то сходство между итальянским и русским (всего больше южно-русским) народом.—И в русских людях (в интеллигенции) несомненно и прочно живет тяготение к Италии, итальянская мечта. В прежние времена, когда за-границу ездили только богатые и знатные, поезда их или караваны непременно направлялись в Италию [2]); многие представители русской аристократии устраивались там надолго, приобретали собственность, дома, виллы, собирали коллекции художественных предметов. Позже засиживались подолгу и итальянизировались художники. Тяга к Италии отражалась на науке и литературе нашей выбором тем, вкусом и стилем. В нашей учащейся молодежи,

---

[1]) Можно вспомнить и у Тургенева возгласы Павла Шубина (в «Накануне»): «Вне Италии нет спасения»; «Мне душно здесь, в Италию хочу».

[2]) Любопытную картину таких путешествий знатных русских в Италию до железных дорог дают «Воспоминания» профессора Ф. И. Буслаева (Москва, 1897 г.).

даже не в одном студенчестве гуманитарных факультетов,—я это чувствую по своему профессорскому опыту,—и теперь сильно тяготение к Италии.

Вот я и хочу дать здесь небольшой набросок из круга—«Италия в русской литературе» избирая объектом культурно-исторического наблюдения итальянскую поэзию Тургенева.

Один из самых выдающихся современных наших историков искусства, П. П. Муратов, в предисловии к своей чудесной книге «Образы Италии» обращает внимание на большую внутреннюю связь мысли русских писателей с Италией [1]), издавна, начиная с Пушкина, который так неудержимо-страстно рвался туда [2]). Его не выпустила из пределов родины жестокая рука, но великий поэт пророчески дивинировал гений чудной страны, не видав ее собственными очами, и нам его показал.—Сначала,—в Пушкинское время, центрами притяжения (Sehnsucht) русских людей к Италии были знаменитые столицы ее севера и юга, Венеция и Неаполь. Потом поднялась пред глазами могучая фигура Рима, и кульминациею поклонения Вечному Городу было отношение Гоголя. В позднейшее же время, теперь, у современных беллетристов и лириков, пожалуй выше всего чтится и чуется Флоренция, хотя Рим остается неприкосновенно велик и манит неудержимо; но влечение к Италии разгорается все дальше: хочется погрузиться глубже в ее недра, проникнуть и в таинственные ее глухие углы.

Однако, в такой любви и почитании Италии у русских писателей П. П. Муратов отмечает перерыв, пробел, hiatus: после Гоголя будто бы на целых пятьдесят лет Италия ушла из их ума и сердца Доказательством этого выставляется равнодушие к Италии таких первоклассных вождей русской литературы, как Достоевский, Толстой и... Тургенев. Если по отношению к двум первым такое суждение может быть названо правильным, то оно безусловно неверно относительно Тургенева. Его нельзя исключить из числа русских пи-

---

[1]) Два тома, издание «Научного Слова», Москва, 1911, 1912 г. — Можно пожалеть, что этот вводный очерк чересчур краток.

[2]) Знаем его полный вдохновения и вместе тоски призыв:

Адриатические волны!
О Брента, нет, увижу вас,
И вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!..

сателей, поклонников Италии, зовущих к ней, толкующих ее путем живописания ее природы и культуры [1]).

Вот, что говорит П. П. Муратов о Тургеневе и Италии (I, 10): «У Тургенева Песнь торжествующей любви написана таким языком,

---

[1]) В последние десятилетия вообще вошло в моду отрицать Тургенева выискивать у него крупные недостатки, принижать его. Пришел его черед: раньше, после писаревщины, такое охлаждение распространялось даже на Пушкина. Теперь опять принято перед ним на словах преклоняться. Тургенева же публика просто стала мало читать, называя устарелым, однообразным (повторяющим все тот же мотив несчастной любви!), деланным, сентиментальным, поверхностным, непостоянным... Есть такие, которые характеризуют Тургенева, как человека холодного и неискреннего, его, кто так пылал любовью, к людям, к земле, к жизни, к высшим вопросам, кто всеми силами стремился к правде и во имя ее победил в себе столько зла, научился верно служить ей.—Любопытно, что такими хулителями Тургенева являются часто хвалители Толстого либо Достоевского. Строгие критики придираются к недостаткам юности Тургенева, в которых признавался он сам, но которые преодолены были работою жизни. Будто для величия Толстого и Достоевского нужно унижение Тургенева. Как наоборот, несмотря на недостойные инвективы Достоевского и враждебные выходки Толстого, Тургенев умел беспристрастно и радостно утверждать их гениальность. Припоминается здесь особенно благородное, проникнутое любовью последнее, предсмертное письмо его к Толстому («Друг мой! Великий писатель русской земли!..») с призывом вернуться к художественному творчеству. Еще любили вытеснять Тургенева другими позднейшими писателями, например, Чеховым; между тем Чехова можно понимать во многом как литературного сына Тургенева (это хорошо показано в интересной статье кн. Сергея Трубецкого, Лишние люди и герои нашего времени, см. в собрании его сочинений, том I). Апогеем в такой полосе пристрастного или близорукого развенчивания Тургенева можно назвать этюд Ю. И. Айхенвальда во втором выпуске его «Силуэтов русских писателей». Не хочу приводить из этой печальной статьи какой-нибудь выписки: сердце дрожит от горечи. Достаточно упомянуть слова автора, будто Тургенев свойствами своими, писаниями и делами «заслужил Кармазинова», то-есть, злой насквиль Достоевского в «Бесах». Какою фальшью звучат рядом с этим по виду умиленные слова вначале и скорбные сожаления о потерянной привязанности юных лет в конце изумительно несправедливой характеристики! —Талантливая книга профессора П. Н. Сакулина, «На грани двух культур. И. С. Тургенев» (Москва, изд. «Мир», 1918) знаменует поворот, связанный с столетним юбилеем рождения великого, недооцененного до сих пор писателя. П. П. Муратов, впрочем, спешу подчеркнуть, ни мало не причастен к грустному делу унижения Тургенева: ведь писателю не вменяется в обязанность непременно изображать Италию. Автор просто не досмотрел важной страницы в оставленной Тургеневым культурной книге. Автор настоящих строк не вступает в литературную контроверзу; он только заявляет, что для него И. С. Тургенев — любимый родной писатель и дорогой учитель; но в настоящей работе он подходит к замечательному представителю русской художественной литературы, как историк.

каким надо переводить итальянские новеллы. Маремма мелькает в «Призраках», сочувственные наблюдения итальянских характеров видны в «Вешних Водах», есть еще воспоминание о «праздничном блеске Альбанских гор», о «светло проведенном дне» в отрывке, где рассказана поездка с (художником) Ивановым в Альбано и Фраскати, — и это все».

Даже если бы весь «инвентарь» сказанного или данного Тургеневым об Италии исчерпывался тем, что перечислено Муратовым, получилось бы уже нечто, достойное внимания: он «обеднил» то, на что сам указал; но им прямо пропущено непонятным образом многое ценное, характерное и своеобразное.

Мне кажется важным собрать и осветить весь материал, составляющий «тургеневскую Италию». Это нужно для оценки оставленного Тургеневым художественно-культурного фонда, — и я хочу выставить тезис, что Тургенев дал русским очень много, чтобы помочь нам получить живое ощущение Италии; он, может быть, больше и глубже, разностороннее и жизненнее приблизил нас к ней, чем даже Гоголь; он совсем по-своему приглашает нас сродниться с нею, открывает к ней двери, провожает нас туда. Можно нарисовать красками Тургенева яркую картину, восстановить начертанный им мастерской портрет культурного лица Италии. — Здесь будет сделан опыт группировки ее элементов.

II.

Прежде всего, полезно припомнить, когда и как произошли непосредственные соприкосновения самого Тургенева с Италией.

Стремился он в страну великих тайн красоты, наверно и очевидно, с ранней юности. Самое первое его произведение, драма Стено, посвящено итальянскому сюжету [1]), и одно из ранних стихотворений (1838 г.) воспевает Венеру Медичейскую. Но тут Италия—довольно отвлеченная; это—только условный романтический фон или классические мечтания. Встать перед его духовным взором, как живое существо, она могла лишь после того, как он увидел ее воочию.

Тургенев был в Италии лишь два раза: первый раз еще в молодости, в 1840 году (с января по май); второй раз накануне своего

[1]) Напечатано в III томе «Русских Пропилей» с заметкой М. О. Гершензона.

сорокалетия, в 1857—58 г. (с октября по средину весны). Всего на всего пробыл около года. Это—не много. Но жил он там полною жизнью, интенсивно и воодушевленно, широко вбирая в себя и активно перерабатывая переживавшиеся впечатления, замечательно глубоко усваивая богатый материал, драгоценную базу для мысли и творчества.

Особенно важный толчок для развития души Тургенева должна была, повидимому, дать первая поездка, совершенная в расцвете юности (Ивану Сергеевичу шел тогда двадцать второй год), когда тело не терзалось еще никакими недугами, дух открыто рвался в широкий мир, жаждал и поглощал чудеса, какие дарила ему судьба, и приобщал к своему достоянию богатые источники грядущего созидания.

Тургенев ехал тогда в Италию из Вены, вероятно, побывал в Венеции и Флоренции, но главным образом прожил в Риме. Там он сблизился с Н. В. Станкевичем, проводившим тогда в Италии последние месяцы своей земной жизни. Тургенев глубоко полюбил этого замечательного русского человека, представлявшего собою какое то чудо моральной гениальности и обладавшего изумительным даром победного нравственного влияния на других, соприкасавшихся с ним людей. Он неминуемо очищал их от скверны, неотразимо поднимал в них дух. «В существе его, вспоминает сам И. С., была какая-то грация и бессознательная distinction, точно он был царский сын, не знавший о своем происхождении». — «Он оттого действовал так на других, что сам о себе ничего думал, истинно интересовался каждым человеком и, как бы сам того не замечая, увлекал его вслед за собою в область идеала» [1]). Образ Станкевича воплотился, как известно, у Тургенева в лице Покорского (в «Рудине»), юноши полного «поэзии и правды», который, по восторженному, но правдивому отзыву одного из очеловеченных им друзей,

Пылал полуночной лампадой
Перед святынею добра...

Для Тургенева была великим благом встреча со Станкевичем. Она обусловила важный перелом в его жизни. Он сам об этом очень хорошо рассказал [2]): «В Риме я нахожу Станкевича. Понимаешь ли

---

[1]) Из «Воспоминаний Тургенева о Н. В. Станкевиче», напечатанных в «Вестнике Европы», 1899 г. № 1, и почему-то не вошедших в собрание его сочинений.

[2]) См. в превосходном письме его к М. А. Бакунину из Мариенбада, написанном вскоре после смерти Н. В. Станкевича, 9 сент. 1840 г. и напечатанном А. А. Корниловым в «Русской Мысли», 1912, № 12.

ты переворот, или нет — начало развития моей души! Как я жадно внимал ему, я, предназначенный быть его последним товарищем [1]), которого он посвящал в служение истине своим примером, поэзиею своей жизни, своих речей! Я его увидал и прежде, еще не примиренный, я верил в примирение: он обогатил меня тишиной, уделом полноты,—меня, еще недостойного. Я видел в нем цель и следствие великой борьбы и мог, отложивши ее начало,— без угрызения предаться тихому созерцанию мира художества; природа улыбалась мне. Я всегда чувствовал ее прелесть, веяние Бога в ней; но она, прекрасная, казалось, упрекала меня, бедного, слепого исполненного тщетных сомнений. Теперь я с твердостью протягивал к ней руки и пред алтарем души клялся быть достойным жизни. Перед одним человек безоружен: перед собственным бессилием... Теперь враги мои удалились из моей груди,—и я с радостью, признав себя целым человеком, готов был с ними вступить в бой.—Станкевич! Тебе я обязан моим возрождением, ты протянул мне руку и указал мне цель... И если, может быть, до конца твоей жизни ты сомневался во мне, пренебрегал меня, быть может, что я заслужил моими бывшими мелочными и надутыми порывами,—ты теперь меня всего знаешь и видишь истинность и бескорыстность моих стремлений. Благодарность к нему—одно из чувств моего сердца, доставляющих мне высшую отраду».

Покровительство, дружба, мановение и благословение уходящего чистого духа Станкевича,—какое это было, в самом деле, благодатное крещение, данное Тургеневу в Италии, как оно помогло ему, такое общение, ее открыть, в частности, понять и почувствовать Вечный город. Юность, великий художественный дар, Италия и сожизнь со Станкевичем, какое можно себе представить лучшее сочетание для того, чтобы испытать, пережить действительно настоящее рождение свое к высшему бытию [2]).

---

[1]) Последнее письмо Станкевича было написано именно Тургеневу из Флоренции (11 июня 1840); напечатано Тургеневым в тех же воспоминаниях, потом в новом издании переписки Н. В. Станкевича, и последний писал друзьям из Рима о своей дружбе с Тургеневым, советовал им сблизиться с ним.

[2]) Превосходно, сильно и глубоко содержательно также скорбное письмо Тургенева Грановскому (из Берлина, 4 июля 1840 г.), извещающее его о смерти Станкевича, последовавшей в Нови (27 июня того же года), на пути к озеру Комо, где он должен был проводить лето. Оно помещено первым в «Первом Собрании писем Тургенева» (Спб. 1885). Один из критиков называет это письмо «первым стихотворением в прозе» Тургенева.—О жизни их в Риме говорится в

В квартирке Станкевича в Риме на одной из улиц внизу, около Корсо, ежедневно собиралось небольшое русское общество, членом котораго всегда являлся и Тургенев: здесь и происходила внутренняя переработка всего, что лилось в сознание вдохновенных юношей из богатой обстановки окружавшего их мира. Философия, любовью к которой они были проникнуты, и которой Станкевич придавал такую всеобъемлющую, жизненную действенность, созерцание памятников старины и мощное дуновение от них огромного прошлого, искусство, музыка, — все это соединялось вместе, чтобы образовать высокий внутренний подъем, вызывать большую волну радости и энергии. Казалось, оживал и расцветал опять Станкевич, которого уже стерегла смерть, Тургенев уже поднимался в заманчивые горние высоты.

Целые дни проходили в изучении Рима. В письмах часто говорится о посещении ватиканского музея и других галлерей; они дают возможность следить за стопами Тургенева в Колизее, на Палатине, в катакомбах, у гробницы св. Цецилии за Тибром, в меланхолической, но притягивающей Кампанье, в чудных виллах ренессанса и барокко в живописно-строгих окрестностях города, у развалин древности. Чувствуется, как сродняется сознание его с тем, что видят, проницательно схватывают глаза. У него родится настойчивая потребность штудировать древние языки, углубляться в чтение римских авторов [1]).

Из Рима Тургенев поехал в Неаполь, а оттуда через Геную, Милан, Лаго-Маджоре, потом через Швейцарию [2]) отправился в Берлин. Основа духовной связи с Италией заложена была крепкая. Сам он признает великую значительность для его жизни того, что дал ему 1840-й год.

Второе путешествие произошло уже в годы, когда подступило его сорокалетие: пройдена молодость, текут зрелые годы, накопился

письмах Станкевича к Фроловым и другим; повышенность настроения последнего в Риме, которая должна была действовать и на друзей, ярко отражается на замечательных его письмах к Варваре Александровне Дьяковой, рожд. Бакуниной, в Неаполь. См. в новом издании писем Станкевича (СПБ. 1914). Ср. А. А. Корнилов, Молодые годы Михаила Бакунина (Москва, 1915 г.), стр. 645 слл.

[1]) Он уже в Берлине специально занимался латинским языком, остро чувствуя нашу связь с античностью. Замечательно, что еще Пушкин стремился к древности. Он говорил Погодину: «как рву я на себе волосы часто, что у меня нет классического образования» (см. Барсуков, жизнь и труды Погодина III, 59). Между тем официальная классическая школа насадила у нас лишь отвращение, а потом революция наложила на античность печать неблагонадежности. Как это бессмысленно и трагично!

[2]) Интересно, что в Швейцарию Тургенев больше не возвращался.

опыт жизни, приобретено литературное имя, но уже испытаны некоторые терпии известности, хотя еще не самые горькие («Отцы и Дети» и «Дым» еще не появлялись); подкрадываются и болезни: Тургенев страдал тогда какою то упорною невралгиею, которая и выгнала его из Италии раньше, чем он хотел. Но главное, что тревожило и мучило его, было болезненное ощущение пододвинувшейся старости, которую он начал чуять («критический возраст») очень издали, — и это выводило его из равновесия.

Видимо, он ехал в Италию, чтобы окунуться в источник живой воды, обновить бодрость прикосновением к чудной земле, к великим памятникам человечности. Душа его рвалась туда уже и раньше [1]), чувствовалась потребность «se retremper» в воздухе, под солнцем и среди художественных сокровищ прекрасного края, который так много уже дал его юности. Он жаждал также погрузиться в литературный труд и писал: «В Риме нельзя не работать». Именно Италия родит и плодит трудовую энергию, и в Риме занимаешься особенно горячо и успешно даже тем, что прямо не связано со страною.

Тургенев пишет «петербургским друзьям» (16 сент. 1857 г.) «Еду в Рим, где проживу зиму и только на весну вернусь на родину»; здесь же он настойчиво зовет П. В. Анненкова (Annenkovius venerabilis!): «Приезжайте к нам в Рим! Как мы заживем!» — Он отправился в путь вместе с В. П. Боткиным, который оказался отличным попутчиком, через Марсель на Ниццу (тогда еще итальянскую) и оттуда морем в Геную. Пробыв здесь пять дней, они двинулись дальше и в Риме утвердили свое основное местопребывание.

Иван Сергеевич вновь попал под глубокое обаяние Рима; он увлекался его изучением, проникновением в него; но припадки болезни мешали [2]). Он погружается дальше в памятники старины и искусства, проверяет и дополняет прежние впечатления, ищет новых, расширяет свои знания. Мы видим его опять за чтением римских классиков, Цицерона, особенно историков, Ливия, Тацита, встречаем его постоянно в знаменитых местах, в музеях, храмах, у развалин и во дворцах. Особенно тянет его опять к виллам; он побывал во всех замечательнейших: villa Borghese, Albani, Doria-Pamfili, villa Madama, прелестная Farnesina часто упоминаются в его письмах. Влечет его и к воспоминаниям других эпох, к возрождению, меньше к средневековью.

[1]) В 1856 г. когда там были Некрасов и Фет (Первое собрание писем Тургенева, стр. 28).

[2]) В Риме Тургенев дописывал свою повесть «Ася».

Привязанность к Риму выросла в нем уже как неотделимый от души элемент жизни: неисчерпаемый, великий Рим! Хоть бы остаться здесь навсегда! Рим так и сохранился для него центром души Италии.— Тургенев пишет к графине Ламберт (3/15 ноября 1857 г.): «Рим именно такой город, где легче всего быть одному. А захочешь оглянуться, не пустые рассеянья ожидают тебя, а великие следы великой жизни, которые не подавляют тебя чувством твоей ничтожности перед ними, как бы следовало ожидать, а, напротив, поднимают тебя и дают душе настроение несколько печальное, но высокое и бодрое...» [1]).—Чувство его радостно возбуждено: «Наслаждаюсь Римом, читаем в том же письме, и его чудными окрестностями. Погода стоит чудесная; почти не веришь глазам, встречая в ноябре месяце только что распускающиеся розы. Но не столько поражают меня эти необыкновенности, как вообще характер здешней природы. Такая ясная, кроткая и возвышенная красота разлита всюду!.. [2]).

В этот второй приезд в Рим Тургенев много вращался в кружке русских художников, учившихся там. Они сходились в знаменитом тогда caffè Greco на Via Condotti около Испанской площади [3]) и много спорили. Они огорчали Ивана Сергеевича самоуверенным невежеством, мальчишеским ниспровержением подлинных великих авторитетов и бессмысленным преклонением перед созданными призрачными гениями. Тургенев старался растолковать им Рафаэля, показать им ничтожество или раздутость превозносимого ими Брюллова. И он восхищался высокою добросовестностью Александра Иванова, работавшего тогда над своим «Явлением Христа народу» и честно развивавшего свой дар, как святыню.

Ясно чуется, как сам Тургенев погружался в познание и переживание искусства, и как оно то особенно связывало его со страною

---

[1]) Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт изданы въ Москве в 1915 г.—В них содержатся богатые данныя для истории его души.

[2]) Привожу еще один отрывок из тех же писем (22 дек. 1858): «Я здесь в Риме все это время много думаю о России... А между тем мне здесь хорошо. Вы никогда здесь не были? Что за удивительный город! Вчера я более часа бродил по развалинам дворца Цезарей и проникся весь каким-то эпическим чувством. Эта бессмертная красота кругом, и ничтожность всего земного, и в самой ничтожности величие—что-то глубоко грустное и примиряющее, и поднимающее душу... Это словами передать нельзя. Впечатления эти музыкальны и лучше всего могли бы передаться музыкой».

[3]) Основанная еще в XVII веке некиим левантинцем кофейня, которую издавна охотно посещали художники разных национальностей, посещают и до сих пор, и где перебывало с течением времени много знаменитых людей.

Но внимание писателя с волнением направлялось и к России; оно с тревогою ожидания ловило приходившие с родины вести о подготовлявшемся освобождении крестьян. В Риме же ему удалось познакомиться с некоторыми лицами, которым предстояло принять видное участие в осуществлении реформы, именно с великою княгинею Еленою Павловной и князем Черкасским [1]).

И это второе пребывание в Италии Тургенев закончил поездкою в Неаполь, возвращался же через Флоренцию, Милан, Венецию и Вену в Париж, а оттуда летом отправился в Россию [2]).—П. В. Анненков прямо говорит, что после 1858 г. он уже более никогда не бывал в любимом им Риме, в превозносимой им Италии. Но она вошла в душу его навек, и мыслью он постоянно к ней возвращался.—В июне 1859 г. он опять пишет графине Ламберт,—когда там вновь поднялось движение к национальному risorgimento: «Если бы я был помоложе, я бы бросил все и поехал в Италию подышать этим теперь вдвойне благодатным воздухом. Стало быть, есть еще на земле энтузиазм! Люди умеют жертвовать собою, могут радоваться, безумствовать, надеяться? Хотя бы посмотреть, как это делается»!

III.

Теперь надобно собрать Тургеневский итальянский материал.—Можно при этом держаться двоякой методы: 1) группировать его по категориям—природа, люди, памятники, быт, город, деревня и т. д. Так, как будто бы, получится синтез того, что Тургенев дает для уразумения итальянской культуры в различных ее областях; или 2) брать объектами живые целые, нарисованные автором,—и подмечать элементы, составляющие каждую картину, в их индивидуальном сочетании. Так составятся тургеневские этюды Италии, и синтез образуется из их совокупности.

---

[1]) См. письмо к А. В. Головнину, в «Русской Старине», 1883, сент. (приложение).

[2]) О второй поездке Тургенева в Италию есть его письма к Е. Я. Колбасину (Первое Собрание, стр. 51 и сл.) и П. В. Анненкову (в его «Литературных Воспоминаниях», стр. 495—503). Надо иметь ввиду еще письма Тургенева к Фету и В. П. Боткина к тому же лицу, помещенные самим Фетом в книге—«Мои воспоминания», часть I (Москва, 1890). Между прочим, в этих письмах Тургенев высказывает ряд интересных замечаний о различных римских писателях, которых знал, любил и тонко чувствовал.

Полагаю, второй путь будет правильнейший: останутся нерасчлененными в их своеобразной органичности конкретные художественные образы, и отдельные комплексы предстанут цельными, какими они вышли из творческой фантазии автора-поэта. Так я и сделаю, и буду говорить преимущественно бесподобными словами самого Тургенева, ограничиваясь от себя лишь необходимыми сближениями и толкованиями: моя задача—сгруппировать и дать должный комментарий. Я не удерживаюсь от обширных выписок из подлинного текста: пусть непосредственный материал развернется перед глазами читающих, чтобы не было необходимости рыться для справок и проверок в отдельных томах собрания сочинений Тургенева. Истинно любящие его, настоящие верные, не посетуют, что придется прочесть лишний раз знакомые чудесные отрывки, освещенные с новой стороны. Тем же, кто забыл нашего автора или недостаточно в него углублялся, это вручит известное удобство [1]). Впрочем, и тем, и другим, уверен, доставят художественную радость объединенные единою темою, воспринимавшиеся в другой связи образы и картины, мысли и оценки И. С. Тургенева, здесь озаренные и согретые новым лучом, исходящим однако из того же источника, творческого замысла писателя-художника.

Начинаем с прелестного, хотя, знаю, многими забытого, рассказа—«Три встречи».—Его совсем опускает П. П. Муратов в своем перечислении тургеневского итальянского инвентаря. Он написан в 1851 г., очевидно, под наплывом воспоминаний о первом итальянском путешествии, хотя ему минула уже десятилетняя давность.

Рассказ это маленький, но по художественности принадлежит к лучшим жемчужинам тургеневской изобразительности; он проникнут также своеобразною тургеневскою верою в какие-то таинственные нити, связывающие людей между собою и выражающиеся порою в необычайных совпадениях, странных перекрещиваньях путей жизни будто бы и чужих друг другу лиц. Повествование начинается чудною из чудных у него картин запущенного сада в заброшенной усадьбе черноземной России под мягкими волнами лунного света. Раздавшийся звук женского голоса, который рассказчик узнал, как уже слышанный

---

[1]) Не могу хорошо себе представить широту начитанности в Тургеневе современных русских людей зрелого возраста и молодежи. Знает ли его, как следует, нынешнее интеллигентское большинство? Из разговоров с некоторыми даже сверстниками, часто убеждаюсь, что его произведения достаточно выветрились из памяти многих.

им, переносит его воображение в другую страну, восстановляет в нем с иллюзиею совершенного реализма пережитый и врезавшийся в память случай.

Совершенно необходимо выписать его целиком... — «...Два года тому назад, в Италии, в Сорренто, слышал я ту же самую песню, тот же самый голось... Да, да... Вот как это было. Я быстро шел по улице; уже давно настала ночь,—великолепная ночь, южная, не тихая и задумчивая, как у нас, нет! вся светлая, роскошная и прекрасная, как счастливая женщина в цвете лет; луна светила невероятно ярко; большие, лучистые звезды так и шевелились на темно-синем небе; резко отделялись черные тени от освещенной до желтизны земли. С обеих сторон улицы тянулись каменные ограды садов; апельсинные деревья поднимали над ними свои кривые ветки, золотые шары тяжелых плодов то чуть виднелись, спрятанные между перепутанными листьями, то ярко рдели, пышно выставившись на луну. На многих деревьях нежно белели цветы; воздух весь был напоен благовонием, томительно-сильным, острым и почти тяжелым, хотя невыразимо сладким... Вдруг из одного павильона, надстроенного над самой стеной ограды, вдоль которой я спешил, раздался женский голос. Он пел какую-то песню, мне незнакомую, и в звуках его было что-то до того призывное, он до того казался сам проникнут страстным и радостным ожиданьем, выраженным словами песни, что я тотчас невольно остановился и поднял голову»...

Песня начиналась так:

Passa que'colli e vieni allegramente;
Non ti curar di tanta compania —
Vieni pensando a me segretamente —
Ch'io t'accompagna per tutta la via [1]).

«...В павильоне было два окна; но в обоих жалузи были спущены, и сквозь узкие их трещинки едва струился матовый свет. Повторив два раза — vieni, vieni, голос замер; послышался легкий звон струн, как бы от гитары, упавшей на ковер, платье зашелестило, пол слегка скрипнул. Полоски света в одном окне исчезли... кто то изнутри подошел и прислонился к нему. Я сделал два шага назад.

---

[1]) Автор поставил эти строки эпиграфом ко всему рассказу и так переводит их: «Перейди через эти холмы и приди весело ко мне; не заботься о слишком большом обществе. Приди один и во все время дороги думай обо мне так, чтобы я была твоим товарищем на всем пути».

Вдруг жалузи стукнуло и распахнулось; стройная женщина, вся в белом, быстро выставила из окна свою прелестную голову и протянув ко мне руки, проговорила: «Sei tu?» Я потерялся, не знал, что сказать, но в то же мгновение незнакомка с легким криком откинулась назад, жалузи захлопнулось, и огонь в павильоне еще более померк, как будто вынесенный в другую комнату. Я остался неподвижен и долго не мог опомниться. Лицо женщины, так внезапно появившейся передо мною, было поразительно прекрасно. Оно слишком быстро мелькнуло перед моими глазами для того, чтобы я мог тотчас же запомнить каждую отдельную черту; но общее впечатление было несказанно сильно и глубоко. Я тогда же почувствовал, что этого лица я ввек не забуду. Месяц ударял прямо в стену павильона, в то окно, откуда оно мне показалось, и, Боже мой! как великолепно блеснули в его сиянии ее большие, темные глаза! Какой темной волной упали ее полураспущенные черные волосы на приподнятое круглое плечо! Сколько было стыдливой неги в мягком склонении ее стана, сколько ласки в ее голосе, когда она окликнула меня—в этом торопливом, но все еще звонком шопоте! Простояв довольно долго на одном и том же месте, я, наконец, отошел немного в сторону, в тень противоположной ограды, и стал оттуда с каким-то глупым недоумением и ожиданием поглядывать на павильон. Я слушал... слушал с напряженным вниманием... Мне то будто чудилось чье-то тихое дыхание за потемневшим окном, то слышался какой то шорох и тихий смех. Наконец, раздались в отдалении шаги... Они приблизились; мужчина такого же почти роста, как я, показался на конце улицы, быстро подошел к калитке, подле самого павильона, который я прежде не заметил, стукнул, не оглядываясь, два раза железным кольцом, подождал, стукнул опять и запел вполголоса: «Ecco ridente...» Калитка отворилась... он без шуму скользнул в нее. Я встрепенулся, покачал головой, расставил руки и, сурово надвинув шляпу на брови, с неудовольствием отправился домой. На другой день я совершенно напрасно и в самый жар проходил часа два по улице мимо павильона и в тот же вечер уехал из Сорренто, не посетив даже Тассова дома».

Здесь, перед нами развертывается отличная, богатая красками и тонкою живописью сцена из итальянской повседневности: роскошный фон природы, волшебно яркая лунная ночь, а потом и ослепительный зной солнечного дня, типичный городок с пустынными сухими улицами, апельсиновые сады за высокими каменными оградами, павильон, жалузи; потом музыка, гитара, торжествующая, радостная песня, любовь... все это, обвеянное изумительным, светящимся, прозрачным

облаком победительной, южной, но индивидуализованой красоты. Подлинная Италия, хотя, странным образом, действующими лицами оказываются русские: они прекрасно вошли в обнявшую их итальянскую раму.

Так превосходно, во всех деталях вспоминается и мне незабвенная первая итальянская, проведенная во Флоренции, ночь. Можно удивляться, как мог писатель, после кратковременного, еще однократного пребывания в Италии, так полно схватить, так прочно удержать, так жизненно воспроизвести интимный облик Италии. Ведь эта итальянская картина не уступает по силе изобразительности многим мастерским тургеневским этюдам русской действительности. Францию автор так никогда не рисовал, от Германии оставил лишь немногие наброски [1]).

Самого Неаполя Тургенев не вводит в описание: его фигура не играет роли в «первой встрече». Но в воображении знающего, бывавшего восстает вся картина Неаполитанского залива: крутые очертания острова Капри впереди, великолепная пелена, сверкающая, искристая, синего моря... Чуется и сам Неаполь, громадный, раскинувшийся по обширной spiaggia, с античными и средневековыми воспоминаниями и современною жизнью, полною, в одно время, и бурным кипением, и сладким сном (dolce far niente)... с курящеюся двуглавою вершиною Везувия над ним.—А не знающего, не бывавшего картина Тургенева повлечет в Италию. Отлично помню, как во мне, гимназисте средних классов, первое чтение «Трех встреч» зародило первую жажду паломничества в Италию, поддержанную увлечением итальянскою оперою и игрою знаменитого трагика, Эрнесто Росси. Создалось в душе нечто, будто уже знакомое, с чем непременно надо встретиться, сродниться.

Картина из «Трех встреч» наводит мысль на одно из лучших в описательном смысле «Стихотворений в прозе», которое озаглавлено—«Н и м ф ы» (1878 г.). Можно изумиться и возразить с первого взгляда:

---

[1]) Разве только из писем мало по малу вырисовывается живописный образ замка Виардо—château de Courtavenel в области Brie (см. Н. М. Гутьяр, И. С. Тургенев, Юрьев, 1907, стр. 70); а затем еще в «Асе» написана прелестная картина прирейнского края: по различным признакам можно установить, что это городки Зинциг и Линц, недалеко от Кобленца, и их симпатичные окрестности. Такая локализация, помимо начальных букв названий этих городов («З» и «Л») фигурирующих в тексте «Аси», облегчается одним письмом Тургенева к гр. Ламберт (25/13 июля 1857), констатирующим, что Тургенев тогда действительно жил в Зинциге. Есть у него еще живые, но беглые, наброски Бадена (в «Дыме») и Франкфурта (в «Вешних Водах»).

как же? тут не Италия, а Греция! Да, но ведь Тургенев не был в собственной Греции? Не был, но он рисовал только то, что видел, а южная Италия—та же Греция, не даром в древности она так и называлась. Южная Италия хранит много черт подлинной Греции: развалины кумского акрополя, самый Νεάπολις (греческий «Новгород»), храм Посейдона в Пестуме, насыщенная эллинизмом Сицилия, гористая страна, вулкническая почва, Solfatara, много греческих преданий... Конечно, южная Италия вдохновляла Тургенева картинами греческой старины.

Опять необходимо выписать весь отрывок.

«Я стоял перед цепью красивых гор, раскинутых полукругом; молодой, зеленый лес покрывал их сверху до низу. — Прозрачно синело над нами южное небо; солнце с вышины играло лучами; внизу, полузакрытые травою, болтали проворные ручьи. — И вспомнилось мне старинное сказание о том, как в первый век по Р. Х., один греческий корабль плыл по Эгейскому морю.— Час был полуденный... Стояла тихая погода. И вдруг, в высоте, над головою кормчего, кто-то явственно произнес: Когда ты будешь плыть мимо острова, воззови громким голосом: «Умер великий Пан!»—Кормчий удивился... испугался. Но когда корабль побежал мимо острова, он послушался, он воззвал: Умер великий Пан!—И тотчас же, в ответ на его клик, по всему протяжению берега (а остров был необитаем) раздались громкие рыдания, стоны, протяжные жалостные возгласы: Умер! Умер великий Пан!—Мне вспомнилось это сказание... и странная мысль посетила меня.—«Что, если я кликну клич?»—Но в виду окружавшего меня ликования я не мог подумать о смерти—и, что было во мне силы, закричал: «Воскрес, воскрес великий Пан! [1]).—И тотчас же, о чудо!—в ответ на мое восклицание, по всему широкому полукружию зеленых гор прокатился дружный хохот, поднялся радостный говор и плеск. «Он воскрес! Пан воскрес!» шумели молодые голоса. — Все там, впереди, внезапно засмеялось, ярче солнца в вышине, игривее ручьев, болтавших под травою. Послышался торопливый топот легких шагов, сквозь зеленую чащу замелькала мраморная белизна волнистых туник, живая алость обнаженных тел... То нимфы, нимфы, дриады, вакханки бежали с высот в равнину... Они разом показались по всем

[1]) Интересно это ликующее настроение в Тургеневе, который так склонен был к меланхолическому раздумью и пессимистической тоске. Госпожа Виардо называла его «le plus triste des hommes». Но Италия поднимала и в нем восторг и бодрость, которые иногда преодолевали грусть и муку. Ниже мы еще убедимся в этом.

опушкам. Локоны вьются по божественным головам, стройные руки поднимают венки и тимпаны—и смех, сверкающий, олимпийский смех, бежит и катится вместе с ними... Впереди несется богиня. Она выше и прекраснее всех,—колчан за плечами, в руках лук, на поднятых кудрях серебристый серп луны... Диана, это—ты?—Но вдруг богиня остановилась... и тотчас же вслед за нею остановились все нимфы. Звонкий смех замер. Я видел, как лицо внезапно онемевшей богини покрылось смертельной бледностью, я видел, как окаменели ее ноги, как невыразимый ужас разверз ее уста, расширил глаза, устремленные вдаль... Что она увидела? Куда глядела она?—я обернулся в ту сторону, куда она глядела...—На самом краю неба, за низкой чертою полей, горел огненной точкой золотой крест на белой колокольне христианской церкви... Этот крест увидала богиня.—Я слышал за собою неровный, длинный вздох, подобный трепетанью лопнувшей струны,—и когда я обернулся снова, уже от нимф не осталось следа... Широкий лес зеленел по прежнему, и только местами, сквозь частую сеть ветвей, виднелись, таяли клочки чего-то белого. Были ли то туники нимф, поднимался ли пар со дна долин,—не знаю.—Но как мне было жаль исчезнувших богинь».

Изящная миниатюра выявляет очень крупную особенность в жизни человеческого духа, постоянно возрождающийся внутри его и в борьбе с миром, роковой, трудно одолимый дуализм. Душа самого автора болезненно терзалась такою раздвоенностью: радость земной жизни и ее полноты (светлая плоть) мутилась и раздиралась порою мрачным, порою бессильным исканием вечности (освобождения духа от пут земли).

И в Италии, ее прошлом и ее наследьи, звучат симптомы того же контраста, того же конфликта между античным и христианским миросозерцаниями, гремят раскаты не разрешенного спора. Монтекассинская обитель, один из столпов средневековой веры и христианского просвещения, воздвиглась на развалинах святилища Аполлона; христианские храмы внедрились в памятники языческого Рима. Вся культура итальянского ренессанса кишит подобными противоречиями. Столько там чувствуется до сих пор пережитков античности в церковном культе, религиозных обрядах и нравах; множество живет римских черт в искусстве и в повседневном быте: когда идешь по дороге и видишь женщину у колодца с металлическим кувшином, полным водою, на голове, невольно вспоминаешь по поступи женщины, по форме сосуда помпеянскую фреску. А сколько старых реминисценций заключено в истории страны, в ее литературе. Многое

ужпвается мпрно, но во многом другом дрожат отзвучья былой борьбы и гнездятся непримпренные стихии.

Такая двойственность, мировые разногласия, вечное столкновение начал, приливы и отливы, аккорды и диссонансы,—лишь смягчаемые бессмертною красотою, прекрасно почувствованы и схвачены Тургеневым.

IV.

Следуем далее по путям, начертываемым Тургеневым в Италии. С юга перенесемся на север. — В 1859 г. появилось «Накануне». П. П. Муратов опять ни пол-словом не обмолвился об этом романе, а в его заключительных главах находим одно из самых лучших во всей мировой литературе изображений Венеции.

В качестве сцены, на которой совершается трагическая развязка всего пропзведения, так сказать, в виде ее декорации, мастерски написана новая, чрезвычайно типическая картина одного из первейших культурных центров Италии, прежней владычицы морей, сохранившей до сих пор свою царственную ризу. Здесь вновь созерцаем мы богатые краски, глубоко правдивые линии, изумительную полноту композиции, замечательно почуянный и переданный местный колорит (colore locale), трепетное движение жизни, редко проникновенно понятое своеобразие культурного лица.

На немногих страницах чередуется ряд отдельных сюжетов, сливающихся в сложный образ убедительной реальности. Нельзя выписать все, что дает Тургенев, чтобы изобразить нам Венецию; но перечитать главное приятно и важно.

Первый эскиз грустный; взят самый печальный по пейзажу пункт во всей венецианской лагуне, и это соответствует общей ситуации действующих лиц повести: Елена только что приехала с Инсаровым в Венецию; он еле оправился от перенесенной тяжелой болезни, он с тревогою ждет возможности переправиться на Балканы; она со страхом прислушивается к голосам жизни; что предвещают они?—«Был светлый апрельский день. По широкой лагуне, отделяющей Венецию от узкой полосы наносного морского песку, называемой Лидо, скользила острогрудая гондола, мерно покачиваясь при каждом толчке падавшего на длинное весло гондольера. Под низенькой ее крышей, на мягких, кожаных подушках, сидели Елена и Инсаров... Гондола пристала ко внутреннему краю Лидо. Елена и Инсаров от-

правились по узкой песчаной дорожке, обсаженной чахоточными деревцами (их каждый год сажают, и они умирают каждый год) на внешний край Лидо к морю.—Они пошли по берегу, Адриатика катила перед ними свои мутно-синие волны; они пенились, шипели, набегали и, скатываясь назад, оставляли на песке мелкие раковины и обрывки морских трав. — «Какое унылое место!» заметила Елена» (II, 365—366).—Да, унылое: берег бесцветный и плоский, растительности нет и море некрасивое; а встреча с ночным австрийским офицером верхом, в короткой серой тюнике и зеленом картузе, который чуть не наехал на них с надменным возгласом—«Aufgepasst!» гармонирует с впечатлением от ландшафта: то был мрачный символ тяготевшего тогда над итальянским севером чужеземного ига.

Но Венеция, сама Венеция не такова, и это почувствовали заброшенные в нее судьбою русские путники в день, когда им дана была обоим вместе последняя улыбка судьбы.—Елена и Инсаров решили проехаться по Canal Grande: «Кто не видал Венеции в апреле, тому едва ли знакома вся несказанная прелесть этого волшебного города... Подобно весне, красота Венеции и трогает, и возбуждает желания; она томит и дразнит неопытное сердце, как обещание близкого, незагадочного, но таинственного счастья. Все в ней светло, понятно, и все обвеяно дремотною дымкой какой-то влюбленной тишины: все в ней молчит, и все приветно; все в ней женственно, начиная с имени: не даром ей одной дано название Прекрасной. Громады дворцов, церквей стоят легки и чудесны, как стройный сон молодого бога, есть что-то сказочное, что-то пленительно-странное в зелено-сером блеске и шелковистых отливах немой волны каналов, в бесшумном беге гондол, в отсутствии грубых городских звуков, грубого стука, треска и гама. «Венеция умирает, Венеция опустела», говорят вам ее жители; но, быть может, этой то последней прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, не доставало ей. Кто ее не видел, тот ее не знает: ни Каналетти, ни Гварди (не говоря уже новейших живописцах)—не в силах передать этой серебристой нежности воздуха, этой улетающей и близкой дали, этого дивного созвучия изящнейших очертаний и тающих красок. Отжившему, разбитому жизнью не для чего посещать Венецию: она будет ему горька, как память о несбывшихся мечтах первоначальных дней; но сладка будет она тому, в ком кипят еще силы, кто чувствует себя благополучным; пусть он принесет свое счастье под ее очарованные небеса, и как бы она ни была лучезарна, она еще озолотит его неувядаемым сиянием. — Гондола, в которой сидели Инсаров и Елена»

тихонько минула Riva dei Schiavoni, дворец дожей, Пьяцетту и вошла в Большой канал. С обеих сторон потянулись мраморные дворцы; они, казалось, тихо плыли мимо, едва давая взору обнять и понять все свои красоты. Елена чувствовала себя глубоко счастливою; в лазури ее неба стояло одно темное облако—и оно удалялось: Инсарову было гораздо лучше в тот день. Одни доплыли до крутой арки Риальто и вернулись назад».

Зрительный букет Венеции, ее природный и художественный аромат и душевное настроение переданы здесь бесподобно. Она так и сияет в роскошной мантии веков, когда на драгоценностях ее играют лучи весеннего, южного солнца. А вот она после его заката. Возвращаясь из театра, Елена и Инсаров поплыли домой опять по Canal Grande. «Ночь уже наступила, светлая, мягкая ночь. Те же дворцы потянулись им навстречу, но они казались другими. Те из них, которые освещала луна, золотисто белели, и в самой этой белизне как будто исчезали подробности украшений и очертания окон и балконов; они отчетливее выдавались на зданиях, залитых легкой мглою ровной тени. Гондолы с своими маленькими красными огонечками, казалось, еще неслышнее и быстрее бежали; таинственно блистали их стальные гребни, таинственно вздымались и опускались весла над серебряными рыбками возмущенной струи; там, сям коротко и негромко восклицали гондольеры (они теперь никогда не поют) [1]); других звуков почти не было слышно. Гостиница, где жили Елена и Инсаров, находилась на Riva dei Schiavoni; не доезжая до нее, они вышли из гондолы и прошлись несколько раз вокруг площади св. Марка, под арками, где перед крошечными кофейными толпилось множество праздного народа. Ходить вдвоем с любимым существом в чужом городе, среди чужих, как-то особенно приятно: все кажется прекрасным и значительным, всем желаешь добра, мира и того же счастья, которым исполнен сам... Взглянув в последний раз на церковь св. Марка, на ее куполы, где под лучами луны на голубоватом свинце зажигались пятна фосфорического света, они медленно вернулись домой».

Еще одна картинка из этого полного венецианского дня: «Комната их выходила окнами на широкую лагуну, расстилающуюся от Riva dei Schiavoni до Джиудекки. Почти напротив их гостиницы возвышалась остроконечная башня св. Георгия; направо, высоко в воздухе,

---

[1]) Этот символический язык гондольеров, перекликающихся условными возгласами на перекрестках, являет собою характерный specimen особенных голосов Венеции.

сверкал золотой шар Доганы — и разубранная, как невеста, стояла красивейшая из церквей, Redentore Палладия; налево чернели мачты и реи кораблей, трубы пароходов, кое где висел, как большое крыло наполовину подобранный парус, и вымпела едва шевелились»...

Весь исторический и современный пейзаж Венеции—Прекрасной (Bella Venezia) как бы вырастает перед нами, выплывая в изящной живописи писателя-художника из рассеевающегося легкого облака морского тумана под лучами победоносного творчества человеческого таланта.

Есть в «Накануне» несколько замечаний и о венецианском искусстве, и о современных нравах, наблюдений умных и метких, хотя и беглых. Есть отличный образ певицы-артистки, с плохим голосом и неумелою школою, но с яркою искрою Божьею в душе: это настоящий итальянский тип подлинной музыкальной природы, которая «находит себя». Она пела «Травиату» и в третьем действии «увлеченная, подхваченная дуновением общего сочувствия со слезами художнической радости и действительного страдания на глазах, певица отдалась поднимавшей ее волне, лицо ее преобразилось, и перед грозным призраком внезапно приблизившейся смерти, с таким, до неба достигающим, порывом моления, исторглись у нее слова: «Lascia mi vivere... morir si giovane», что весь театр затрещал от бешенных рукоплесканий и восторженных кликов»...

Думаю, комментировать не зачем: живопись говорит сама за себя. Тургеневская Венеция прекрасна, и облик ее полон и жизнен, как безукоризненно не только написанный, но самою кистью истолкованный портрет и в общем контуре, и в мелких чертах. Рядом с тургеневским образом Венеции невольно вспоминается и тот, что нарисован другим великим писателем русским, современником его, другом и противником, Герценом. Это также несколько великолепных страниц. У Тургенева выдвигается больше статика: вылитый веками культурный лик, вечные памятники, основные позы быта; у Герцена — динамика: бурное течение жизни, морской и людской [1]).

---

[1]) Очень интересно сопоставить картины обоих. Герцен пишет: «Великолепнее нелепости, как Венеция, нет. Построить город там, где город построить нельзя, само по себе безумие; но построить так один из изящнейших, грандиознейших городов — гениальное безумие. Вода, море, их блеск и мерцание обязывают к особой пышности. Моллюски отделывают перламутром и жемчугом свои каюты. — Один поверхностный взгляд на Венецию показывает, что этот город крепкий волею, сильный умом, республиканский, торговый, олигархический, что это — узел, которым привязано что-то за водами, — торговый склад под воен-

Наконец, дорого отметить в «Накануне» несколько строк, своеобразно освещающих, в одно время — объединяющих и различающих характер могучих впечатлений от главных центров Италии. Тургенев говорит (II, 367): «Кротость и мягкость весны идут к Венеции, как яркое солнце лета к великолепной Генуе, как золото и пурпур осени к великому старцу — Риму».

Это замечательно верно и хорошо сказано: особенно удалось мне лично проверить и прочувствовать такое наблюдение на образе Рима: никогда, в самом деле, красота Вечного Города так хорошо не открывается, природа его так глубоко не познается, как в величественно-серьезные октябрьские, даже ноябрьские дни. — А о Флоренции прибавлю, что она особенно хороша, обаятельно прекрасна — странно подумать — зимою! Летом она чересчур залита и покорена солнцем; зимою — она вся освобождается: в ясный день поразительно, само от себя гармонично сияет неподдельное богатство и вместе мягкость красок, в прозрачном воздухе рисуется бесконечное разнообразие благородных очертаний. Нежный фон, изумительная четкость рисунка, необыкновенная симфония цветов и свето-теней. Вечная, роскошная юность! Благословение небес!

V.

Развернем теперь «Призраки» (1863 г.). О них мельком говорит П. П. Муратов, и в них заключается нечто гораздо более ценное, чем то, что указано им вскользь. «Призраки» в тургеневской галле-

---

ным флагом; город шумного веча и беззвучный город тайных совещаний и мер, на его площади толчется с утра до ночи все население, и, молча текут из него реки улиц в море. Пока толпа шумит и кричит на площади св. Марка, никем не замеченная лодка скользит и пропадает; кто знает, что под ее черным пологом? Как тут было не топить людей возле любовных свиданий?». См. еще тут же ниже: «Так был живуч дух, обитавший эти камни, что мало было новых путей и новых приморских городов, Колумба и Васко де Гама, чтобы сокрушить его. Для его гибели нужно было, чтобы на развалинах французского трона явилась «единая и нераздельная» республика и на развалинах этой республики явился бы солдат, бросивший в льва, по-корсикански, стилет, отравленный Австрией. Но Венеция переработала яд и снова оказывается живою через полстолетие». В конце автор прибавляет: «Да живою ли? Трудно сказать, что уцелело, кроме великой раковины, и есть ли новая будущность Венеции... Да и в чем будущность Италии вообще? Для Венеции, может, она в Константинополе, в том вырезывающемся смутными очерками из за восточного тумана свободном союзничестве воскресающих славяно-эллинских народностей». Былое и Думы, 1867 — 1868 г.

рее Италии имеют некоторое связующее значение. Там — целых три итальянских видения. — Первое — в самом деле, «мареммы», и эти несколько строк очень выразительны. «Туман перед моими глазами рассеялся, и я увидал над собою бесконечную равнину. Но уже по одному прикосновению теплого и мягкого воздуха к моим щекам, я мог понять, что я не в России; да и равнина та не походила на наши русские равнины. Это было огромное, тусклое пространство, повидимому, не поросшее травой и пустое; там и сям, по всему его протяжению, подобно небольшим обломкам зеркала, блистали стоячие воды; вдали смутно виднелось неслышное, недвижное море. Крупные звезды сияли в промежутках больших, красивых облаков; тысячеголосная, немолчная и все таки негромкая трель поднималась отовсюду — и чуден был этот пронзительный и дремотный гул, этот ночной голос пустыни.

— Понтийские болота, — промолвила Эллис [1]). — Слышишь лягушек? Чувствуешь запах серы?

— Понтийские болота... — повторил я, и ощущение величавой унылости охватило меня. — Но за чем принесла ты меня сюда, в этот печальный, заброшенный край? Полетим лучше к Риму.

— Рим близок, — отвечала Эллис. — Приготовься!»

Рим близок. Необычайно пережито было автором его приближение. — «Мы спустились и помчались вдоль старинной латинской дороги. Буйвол медленно поднял из вязкой тины свою косматую, чудовищную голову с короткими вихрами щетины между криво назад загнутыми рогами. Он косо повел белками бессмысленно-злобных глаз и тяжело фыркнул мокрыми ноздрями, словно почуя нас.

— Рим, Рим близок... —шептала Эллис. — Гляди, гляди вперед...

Я поднял глаза.

Что это чернеет на окраине ночного неба? Высокие ли арки громадного моста? Над какой рекой он перекинут? Зачем он порван местами? Нет, это не мост, это древний водопровод. Кругом священная земля Кампаньи, а там, вдали, Альбанские горы — и вершины их, и седая спина старого водопровода слабо блестит в лучах только что взошедшей луны»...

Такова картина окрестности Рима у Тургенева. Ее очень многие писали, с волнением проникая в ее тайну — и прозаики, и поэты, и живописцы, с особенным вкусом старые французы. Но и тургенев-

---

[1]) Так именовалась, надо вспомнить, таинственная руководительница автора в его чудесных ночных полетах.

ские строки замечательно хороши... Силен и эффектен этот бык: это — необходимая принадлежность образа Кампаньи, суровая и мрачная, почти грозная фигура. Внушителен и силуэт его вожака: кампанский пастух величественно драпируется в лохмотья плаща; на голове остроконечная, войлочная шапка, борода всклокочена, он грязен, но гордостью сверкают глаза, siamo Romani!—Кампанья—это современная пустыня, насыщенная огромными воспоминаниями и грандиозными следами старины. Печально гармонирует с нею дуновение маларии, которое веет над римской равниной, как писал Тютчев:

Люблю сие незримо
Во всем разлитое таинственное зло:
В цветах, в источнике прозрачном, как стекло,
И в радужных лучах, и в самом небе Рима [1]).

Особый мир, особое настроение открывается и кистью Тургенева. — «Мы внезапно взвились и повисли на воздухе перед уединенной развалиной. Никто бы не мог сказать, чем она была прежде: гробницей, чертогом, башней... Черный плющ обвивал ее своей мертвенной силой, а внизу раскрывался, как зев, полуобрушенный свод. Тяжелым запахом погреба веяло мне в лицо от этой груды мелких, тесно сплоченных камней, с которых давно свалилась гранитная оболочка стены.

— Здесь, — произнесла Эллис и подняла руку: — Здесь! Проговори громко три раза сряду имя великого римлянина.

— Что же будет?

— Ты увидишь.

Я задумался. — Divus Caius julius Caesar! — воскликнул я вдруг;— divus Caius julius Caesar! — повторил я протяжно; — Caesar!...»

И тут будто воскресает давнее, громкое, славное прошлое:

«Последние отзвучья моего голоса не успели еще замолкнуть как мне послышалось... Мне трудно сказать, что именно. Сперва мне послышался смутный, едва уловимый, но бесконечно повторяющийся взрыв трубных звуков и рукоплесканий. Казалось где то страшно далеко, в какой то бездонной глубине, внезапно зашевелилась несметная толпа — и поднималась, поднималась, волнуясь и перекликаясь чуть слышно, как бы сквозь сон, сквозь подавляющий многовековый сон. Потом воздух заструился и потемнел над развалиной...

---

[1]) Это также, в самом деле, выразительный образ. Оригинальны в нашей литературе и гоголевские картины римской Кампаньи.

Мне начали мерещиться тени, мириады теней, миллионы очертаний, то округленных, как шлемы, то протянутых, как копья; лучи луны дробились мгновенными синеватыми искорками на этих копьях и шлемах — и вся эта армия, эта толпа надвигалась все ближе и ближе, колыхалась усиленно... Несказанное напряжение, напряжение, достаточное для того, чтобы приподнять целый мир, чувствовалось в ней; но ни один образ не выдавался ясно... И вдруг мне почудилось, как будто трепет пробежал кругом, как будто отхлынули и расступились какие-то громадные волны... «Caesar, Caesar venit!» зашумели голоса, подобно листьям леса, на который внезапно налетела буря... прокатился глухой удар — и голова, бледная, строгая, в лавровом венке, с опущенными веками, голова императора стала медленно выдвигаться из-за развалины... На языке человеческом нет слов для выражения ужаса, который сжал мое сердце. Мне казалось, что раскрой эта голова свои глаза, разверзи свои губы — и я тотчас умру. — Эллис, — простонал я: — я не хочу, я не могу, не надо мне Рима, грубого, грозного Рима... Прочь, прочь отсюда!

— Малодушный! — шепнула она — и мы умчались. Я успел еще услыхать за собою железный, громовой, на этот раз, крик легионов... потом все потемнело».

Нас охватывает при чтении этой сцены неотвратимое дыхание будто возвращающейся великой старины. Тургенев рассказывает о своем первом путешествии такой случай. Раз вечером они возвращались в Рим вместе с Станкевичем с прогулки по окрестностям, в открытой коляске. Когда они поровнялись с высокой развалиной, поросшей плющем, ему вдруг вздумалось закричать громким голосом: «Divus Caius Iulius Caesar!» В развалине это отозвалось точно стоном. Станкевич, который до того времени был разговорчив и весел, сразу побледнел, умолк и, погодя немного, проговорил с каким-то жутким выражением: «Зачем вы это сделали?» [1]). — Будто и его потрясла картина возрождающейся трагедии истории. А во втором путешествии Тургенев напряженно занимался римскою историею, зачитывался тогда вышедшею новинкою, знаменитым историческим построением Моммзена, первого настоящего истолкователя дела Цезаря, восстановителя его лучезарного образа. Он продолжал вдумываться в сочинения римских писателей и, очевидно, сжился с прошлым великого народа, одного из самых крупных культурных творцов в семье человечества.

---

[1]) «Вестник Европы», 1899, № 1, стр. 13.

Наконец, в тех же «Призраках», проходит третье, более тихое успокоительное видение. — «Какой то дымчато-голубой, серебристо-мягкий — не то свет, не то туман — обливал меня со всех сторон. Сперва я не различал ничего: меня слепил этот лазоревый блеск;— но вот, понемногу, начали выступать очертания прекрасных гор, лесов; озеро раскинулось подо мною, с дрожавшими в глубине звездами, с ласковым ропотом прибоя. Запах померанцев обдал меня волной — и вместе с ним, и тоже как будто волною, принеслись чистые звуки молодого женского голоса. Этот запах, эти звуки так и потянули меня вниз — и я начал спускаться... спускаться к роскошному мраморному дворцу, приветно белевшему среди кипарисной рощи. Звуки лились из его настежь раскрытых окон; волны озера, усеянного пылью цветов, плескались в его стены, — и прямо напротив, весь одетый темною зеленью померанцев и лавров, весь облитый лучезарным паром, весь усеянный статуями, стройными колоннами, портиками храмов, поднимался из лона вод высокий круглый остров...

— Isola Bella! — проговорила Эллис — Lago Maggiore...

Я промолвил только: а! и продолжал спускаться. Женский голос все громче, все ярче раздавался во дворце; меня влекло к нему неотразимо... я хотел взглянуть в лицо певице, оглашавшей такими звуками такую ночь. Мы остановились перед окном. — Посреди комнаты, убранной в помпеяновском вкусе и более похожей на древнюю храмину, чем на новейшую залу, окруженная греческими изваяниями, этрусскими вазами, редкими растениями, дорогими тканями, освещенная сверху мягкими лучами двух ламп, заключенных в хрустальные шары, сидела за фортепьянами молодая женщина. Слегка закинув голову и до половины закрыв глаза, она пела итальянскую арию; она пела и улыбалась, и в то же время черты ее выражали важность даже строгость... признак полного наслаждения!.. Она улыбалась... и Праксителев Фавн, ленивый, молодой, как она, изнеженный, сладострастный, тоже, казалось, улыбался ей из-за угла, из-за ветвей олеандра, сквозь тонкий дым, поднимавшийся с бронзовой курильницы на древнем треножнике. Красавица была одна. Очарованный звуками, красотою, блеском, благовонием ночи, потрясенный до глубины сердца зрелищем этого молодого, спокойного, светлого счастья, я позабыл совершенно о моей спутнице, забыл о том, каким образом я стал свидетелем этой столь отдаленной, столь чуждой мне жизни — и я хотел уже ступить на окно, хотел заговорить...»

Выписанная картина напоминает уже показанную раньше из «Трех встреч»; но она удаляет нас в настоящую итальянскую историческую даль. Перед нами обстановка, быт, среда, внутри которых развертываются рассказы флорентийских новелл позднего средневековья и ренессанса; это — пластическое воспроизведение любимых мотивов лирики и повествовательной поэзии возрождения, реконструкция изящных вилл XVI и XVII веков.

Вглядимся в тургеневские «Призраки», — и мы увидим богатый венок, сплетенный из ярких итальянских цветов, пышную гирлянду, от которой польется на нас сложный аромат тысячи запахов, несущихся из «итальянскоро далека» настоящих и прошлых веков. От него не оторвешься, и учит он многому того, кто имеет чувства, чтобы ощущать.

VI.

Берем в руки еще другой том из сочинений Тургенева, перед нами окажется «Поездка в Альбано и Фраскати». Это уже — истинное воспоминание о втором посещении Рима и встречах его с знаменитым русским живописцем Александром Ивановым. В смысле художественного совершенства это одно из лучших среди мелких произведений Тургенева. А по содержанию оно очень богато ценным итальянским материалом.

В рассказе разматывается, по мере его движения, целая лента пейзажей, оживленных действующими людьми и украшенных памятниками прошлого в разнообразных живых и живописных сочетаниях, которые отображают страну и культуру. — Перелистаем чудесный очерк (IX, 102).

Первые строки дают тон всему повествованию. — «В один из прекраснейших октябрьских дней 1857 года, старая наемная карета тихо катилась, дребезжа стеклами, по шоссе, ведущему от Рима в Альбано. На козлах возвышался веттурин с угрюмым лицом и громадными бакенбардами... а в самой карете сидело трое русских «форестьера»: покойный живописец Иванов, В. П. Боткин (и он уже теперь не существует) и я. Впрочем, название форестьера могло применяться только к Боткину и ко мне. Иванов, — или, как его величали от трактира Falcone до cafè Greco,— il signor Alessandro — и по одежде, и по привычкам, давно стал коренным римлянином [1]). —

[1]) Это — очень реальный тип, романизованные русские художники, за-

День стоял удивительный — и уже точно не доступный ни перу, ни кисти; известно, что ни один пейзажист, после Клод-Лоррена, не мог справиться с римской природой; писатели оказались также не состоятельными — (стоит лишь вспомнить «Рим» Гоголя и др.). А потому скажу только, что воздух был прозрачен и мягок, солнце сияло лучезарно, но не жгло, ветерок залетал в раскрытые окна кареты и ласкал наши, уже не молодые физиономии,— и мы ехали, окруженные каким то праздничным, осенним блеском — и с праздничным, тоже, пожалуй, осенним чувством на душе».

Уже этими начальными словами создается редкое для Тургенева оптимистическое, спокойно-веселое настроение. Рим излечивает многих (может быть, всех) от многого тяжелого. Рассказ с тихою радостью продолжается дальше. Бытовые сцены чередуются с мастерскими набросками природы, картины которой прорываются у автора, несмотря на наложенный на себя запрет, и опровергают высказанное им мнение о неуловимости римской «натуры» для чуткой писательской кисти.

«Веттурин наш остановился у плохой остерии, чтобы дать лошадям отдохнуть и самому выпить «фиолетту». Мы то же вышли и спросили себе сыру с хлебом. Сыр оказался скверный, хлеб недопеченый и кислый, но мы ели наш скудный завтрак с тем веселым и светлым ощущением постоянно присущей красоты, которое кажется разлитым в римском воздухе во всякое время, особенно в золотые осенние дни [1]). Черноглазая и смуглая девочка, в пестром рубище и босая, дочь хозяина, спокойно и даже гордо поглядывала на нас с каменного порога с в о е г о дома, а отец ее, видный мужчина лет сорока, в потертой бархатной куртке, накинутой на одно плечо, величественно посмеивался и сверкал белками огромных черных глаз, сидя в полусумраке остерии за дрянным столом и снисходительно выслушивая жалобы нашего возницы на плохие времена, недостаток форестьеров и т. д. Впрочем, Иванов, которым внезапно овладело тревожное нетерпение, не дал ему слишком распространяться. Мы отправились дальше...»

Путники смотрели и наслаждались. Они доехали до Альбано, пересели на верховых «дурно оседланных и разбитых кляч» и дви-

---

жившиеся в Риме, ставшие римлянами, хоть и не перестав быть русскими. Передо мною встает несколько подобных, виденных мною лиц.

[1]) О щ у щ е н и е п о с т о я н н о п р и с у щ е й к р а с о т ы! Что можно сказать лучшего о «душевном стиле» атмосферы, окружающей Рим, или вернее о благоухании, которым он наполняет воздух.

нулись в направлении к Фраскати, не смущаясь своими «россинантами». — «Дорога шла в гору, по так называемой «галлерее», вдоль целого ряда великолепных, вечно зеленых дубов. Каждому из дубов минуло несколько столетий, и уже Клод-Лоррен и Пуссéн могли любоваться их классическими очертаниями, в которых мощь и красота сливаются так, как ни в одном другом мне известном дереве. Эти дубы, да зончатые пинии, кипарисы и оливы удивительно идут друг к другу; они составляют часть того особенно созвучного аккорда, который преобладает в природе римских окрестностей. Внизу синело и едва дымилось Альбанское озеро, а вокруг, по скатам гор и по долинам, и вблизи, и вдали, расстилались волшебно-прозрачной пеленой божественные краски...»

Нарисовав этот этюд с натуры, сияющий удивительным сдержанным реализмом, Тургенев спохватывается: он ведь обещал не вдаваться в описания. Но как удержаться от них, выполняя сюжет, который влечет к ним сам собою? Для нас хорошо такое нарушение обета. Как может автор остаться ему верным, когда переполняющая душу красота неудержимо тянет к измене ему, поднимающая сердце любовь велит поделиться своим счастием с другими, а полученный свыше дар вручает для этого превосходные средства?

«Поднимаясь все выше и выше, проезжая через приветные, светлые, именно, светлые, леса, по изумрудной, словно летней траве— мы добрались, наконец, до маленького городка, называемого Rocca di Papa[1]), прилепленного, как птичье гнездо, к вершине скалы».— Затем следует самое лучшее «итальянское место» рассказа — изображение этого городка.

«Мы слезли с лошадей на небольшой площадке, против церкви, построенной в ломбардском вкусе, с завитушками на фасаде, и присели на минутку у колодца с серебристой водой, с папским гербом и латинской надписью на полуразбитой колонне. От площадки во все стороны расходились тесные улицы, извилистые и крутые, как лестницы. Оборванные мальчишки тотчас сбежались посмотреть на нас и получить обычную дань, несколько «паолов»; кое-где выглянули женские, по большей части, старушечьи головы, раздались звуки ясно гортанных голосов; вдали, как видение, показалась посреди узкого прохода стройная красавица в альбанском костюме и, картинно постояв в почти черной тени, падавшей от каменных стен, тихо повернулась и исчезла. Нагруженный осел прошел мимо, скрипя своими

[1]) Скала Папы.

корзинами, осторожно выступая и шлепая подковами по крупным камням мостовой [1]); следом за ним шагал, словно консул какой-нибудь, суровый мужчина в синем, запачканном плаще, закрывавшем нижнюю часть его лица, и в дырявой высокой шляпе, которую он, вероятно, ни перед кем не ломал. Иванов достал из кармана корку хлеба, прикорнул на край колодца и начал есть, держа поводья лошади в одной руке и изредка помакивая хлеб в холодную воду. Всякий след тревоги исчез с его лица; оно сияло удовольствием мирных художнических ощущений; в эту минуту он не нуждался ни в чем на свете, и сам он мне показался достойным предметом для художника на этой площадке любимого живописцами городка, перед этой темной церковью из-за которой серо-лиловые горы легко и высоко возносились в лучезарную воздушную бездну...»

Своеобычный городок, примостившийся, неведомо как, по крутому склону кратера потухшего вулкана, встает из тургеневских слов, как живой! Я был в нем и могу беспристрастно свидетельствовать. Он весь собран, этот причудливый город, около главной улицы, неудержимо и быстро, стремительно ползущей вверх, так что на расстоянии какой-нибудь версты, уровень почвы, к которой прицепились дома, повышается на 130 метров над морем [2]).

Привлекательное путешествие продолжается. «Мы опять взобрались на лошадей и пустились дальше уже все под гору. Иванов разговорился; он рассказывал нам разные забавные римские анекдоты и сам смеялся детским смехом. Навстречу нам попался красивый малый лет 22-х, с связанными назад руками, в сопровождении двух жандармов верхом.

— Что такое он сделал? — спросил одного из них Иванов.

— Пырнул ножом — «ha dato una coltellata», равнодушно отвечал жандарм.

---

[1]) Только в Италии научаешься поистине представлять себе настоящую «психологию» этого почтенного животного, неутомимого труженика и другачеловека, так несправедливо оклеветанного народною молвою, баснею и легендою. Нагруженный ослик—необходимая принадлежность итальянского, городского и сельского пейзажа, и Тургенев замечательно уместно вставил его в свою картину.

[2]) Городской пейзаж—очень важный элемент как красочной, так и словесной художественной живописи. Тургенев обладал талантом рисовать его в совершенстве. Остается только пожалеть, что он, страшно строгий к себе, недостаточно пользовался им в своих произведениях. Другой пример великолепного изображения маленького старого города находим в «Асе». Это именно тот прирейнский Зинциг, о котором говорилось выше.

Я взглянул на молодого малого: он улыбнулся, — при чем обнажились его крупные, белые зубы — и дружелюбно кивнул мне головой. — Крестьянка, тут же стоявшая за низкой оградой, на которую взобралась ее коза, тоже улыбнулась, показала нам такие же сверкающие зубы, посмотрела сперва на него, потом на нас и опять улыбнулась.

— Счастливый народец! — заметил Иванов».

Последним этапом чудной поездки был Фраскати. Путники прибыли туда поздно, мало оставалось времени до последнего поезда. Но заглянуть в мир тамошних прославленных вилл им удалось. — «Несколько дней перед поездкой в Альбано, мы с Ивановым в Тиволи ходили по villa d'Este и не могли довольно налюбоваться этой едва не самой замечательной из монументальных, громадных вилл», которыми богата Италия, почти повсеместно[1]). — Во Фраскати они попали в такую же. Тургенев забыл ее имя; но по его описанию ее можно узнать. Это была одна «из тех, при виде которых являются воображению и кардиналы, и принцы времен Медичи и Фарнезе, возникают поэмы Ариосто и Декамерон, и картины Павла Веронеза с их бархатом, шелком и блеском, с жемчужными ожерельями на шеях белокурых красавиц, рассеянно внимающих звукам теорбов и флейт, с павлинами и карликами, с мраморными статуями, олимпийскими богами и богинями на раззолоченых потолках, с гротами, козлоногими сатирами и фонтанами. В Фраскати мы торопливо обежали всю виллу, взглянули на нее снизу, спустились по каскаду террас ее искусственного сада. Помнится, нас особенно сильно поразило зрелище вечерней зари. Нестерпимо пышным заревом, пылающим потоком кровавого золота, вливалась она в громадный четырехугольник мраморного окна на конце высокого сквозного коридора, с легкими, словно кверху летевшими, колоннами».

Тургенев с В. П. Боткиным и художником Ивановым гуляли, наверно, по вилле Альдобрандини, создании архитектора Джакомо делла Порта, построившего ее в первые годы XVII века; в ее великолепном парке так же, как на вилле д' Эсте, главным художественным эффектом является игра воды в виде целой системы каскадов и фонтанов, образующих какой-то сказочный мир.

---

[1]) Такая оценка доказывает замечательную тонкость художестенного вкуса И. С. Тургенева. Вилла д'Эсте действительно лучший перл среди памятников данной категории, вилла из вилл, и сад ее—истинное чудо декоративного искусства художников позднего итальянского ренессанса.

Тем и кончилась поездка. К вечеру они вернулись в Рим. — «Вечный город принял нас в свои недра. Мы пошли пешком по его уже потемневшим улицам. Иванов проводил нас до piazza di Spagna — и мы разошлись, унося в душе впечатление светло проведенного дня.» — Гармоничный, отрадный аккорд! Как радостно за Тургенева, что ему дано было, хоть редко, переживать такие дни! Как нам он помогает и предвкушать, и вспоминать, и углублять Италию и Рим.

Самый город Рим Тургенев прямо не описывает. Его гигантская фигура только косвенно отражается на его слове. Будто не хватало у него решимости прямо подойти к нему, эта задача, может быть, рисовалась слишком трудною, непосильною. — Мало, кто хорошо умел изображать Рим. У Тэна, в его известном «Путешествии в Италию», Венеция и Флоренция показаны гораздо глубже и ярче, чем Рим. Изображение Эмиля Золя в его романе «Rome» обвиняют в механичности Бедекера. Это не вполне справедливо. Он, действительно, слишком стремится описать в Риме непременно все, и древнее, и новое, и большое, и малое. В таком смысле картины форума, Палатина, храма св. Петра не очень удачны; но во многое «внутреннее» в Риме он сумел проникнуть своеобразно и истолковать отдельные стихии Вечного Города по новому и хорошо. А все же и его монументальная живопись не удовлетворяет.

Несомненно, много дал бы для понимания Рима и Тургенев, если бы взялся за проблему начертать весь его героический лик. Но не будем требовать от него того, что не позволило ему выполнить его собственное чувство: так уже сложилось развитие его творчества [1]).

В том же маленьком рассказе — «Поездка в Альбано и Фраскати» намечена интересная характеристика крупного русского художника вспоенного, воспитанного Римом. Тут же раскрываются отдельные черты во взглядах самого Тургенева на искусство и, стало быть, уясняется, куда ведет или направляет он в Италии тех, кто верит его авторитету или вдохновляется его вкусом.

Тургенев больше и теснее всего сроднился с памятниками античности и с развившимся ренессансом (Hochrenaissance). Образы классического искусства (Аполлон Бельведерский у него их главное символическое воплощение) всегда волнуют его воображение: он их

---

[1]) Из современных наших писателей Борис Зайцев умеет чутко всматриваться в некоторые тонкие черты души великого города.

хорошо знает и глубоко чувствует [1]). В центре же его любви к ренессансу стоит почитание Рафаэля, который для него дорог светлою ясностью своего, пусть позволено будет сказать, «реалистического идеализма», сближающего его с классическим миром, и с воплощением новой души. Защита Рафаэля была предметом всегдашней заботы Тургенева. Микеланджело и Леонардо он, думается, также чувствовал, но не восходил душою к «прерафаэлитам», джоттистам и вообще к архаикам. Довольно чуждым, должно быть, оставался для него мир средневековых художественных исканий и идеалов [2]).

Позади текста рассказа ярко чувствуется и фигура самого Тургенева в Риме, особенно если сопоставить рядом с ним отдельные данные из писем оттуда и с воспоминаниями в них о великом городе. Так и видишь его там за столом, за книгою, особенно за чтением Цицерона, Тацита, Вергилия, других римских поэтов, а затем на славных улицах, перед памятниками, в музеях, церквах, по тропинкам Кампаньи, в аллеях парков, мыслящим, волнующимся, наслаждающимся стариною, но и страдающим за настоящее, мучащимся суровыми тайнами бытия.

Мы видим, как в нем крепко растет в сердце и навсегда вселяется в него высокая любовь к единственному городу в мире. Тургенев, без всякого сомнения, продолжает и оригинально поддерживает русскую литературную и житейскую традицию поклонения Риму и окрашивает его своим тонким идеализмом, придавая ей новую одухотворенную силу. Таково же отношение к Вечному Городу Герцена [3]). Так же переживали соприкосновение с Римом ученые, современники Тургенева. Ф. И. Буслаев прямо заявляет: «Рим — родина для моего нравственного существования». Чувство почти мистического почитания сопровождало русского интеллигента

---

[1]) Интересным подтверждением чуткой восприимчивости Тургенева к произведениям античного искусства может служить статья его о Пергамском Фризе.

[2]) Это видно из того, что Тургенев говорит об Иванове: «Известно, что на Иванова некогда имел сильное влияние Овербек; он уяснил ему Рафаэля; но когда Овербек пошел дальше, к Перуджино и его предшественникам, Иванов остановился: русский здравый смысл удержал его на дороге того искусственного, аскетического, символического мира, в котором потонул германский художник; за то идеалист Иванов остался навсегда в глазах Овербека грубым реалистом».

[3]) Книга Герцена «Письма из Франции и Италии» должна быть в этом смысле серьезно изучена и может много дать для понимания страны наряду с «Былое и Думы».

уже при первом приближении к Риму. Погодин пишет, что, когда почтальон дилижанса показал ему вдалеке появившийся купол св. Петра, он «вздрогнул, встал и поклонился» [1]). То же чувство благоговения к Риму и сознание, после знакомства с ним, нерасторжимой духовной связи сохраняется в нас и теперь,— и в этом солидарны у нас ученые, художники и поэты. Так творчество самого разносторонне образованного и наиболее сросшегося с наукою из ныне живущих наших поэтов, Вячеслава Иванова, глубоко проникнуто влиянием Италии, больше всего Рима, и это даже сообщает его произведениям особую печать [2]).

Когда мы вчитываемся в Тургенева, то убеждаемся, что нет hiatus в преемстве поклонения и любви русских писателей к Италии и Риму. Тургенев блестяще заполняет пробел, какой видится П. П. Муратову. Последний автор сам дал нам превосходные «Образы Италии», и он, думаю, рад будет, пересмотрев вслед за нами Тургенева, согласиться, что слово Ивана Сергеевича вплело отличные цветы в итальянский венок, свитый русскою литературою [3]).

VII.

Есть еще у Тургенева одно произведение, которое по иному затрагивает Италию. Это — «Вешние воды» (написаны в 1871 г.). Это — прекрасная реминисценция о виденных, узнанных и понятых людях, сынах Италии.

Здесь изображается переселившаяся на чужбину, во Франкфурт, итальянская семья, signora Eleonora Roselli, вдова кондитера, с дочерью Джеммою, сыном Эмилио и полуслугою, полудругом дома Панталеоне. Они — простые хорошие люди итальянской современности, в среде которых родятся и выдающиеся единицы. Все они описаны автором с любовью и нежностью и с замечательным умением. Из под онемечившейся наружности матери, «фрау Леноре», так и пышет неукротимая итальянская кровь, и южный темперамент

---

[1]) См. в его книге «Год в чужих краях».

[2]) Итальянские мотивы встречаются во всех сборниках его стихов и среди них есть великолепные вещи. Но особенно характерны для отношения поэта к Италии его послания из Рима, носящие выразительное название Laeta (письма радости).

[3]) В частности второй том «Образов Италии» П. П. Муратова открывается очень верною и вдохновенно написанною характеристикою «чувства Рима», который он называет «городом души» и «городом бессмертия».

ее изображен автором с неподдельным реализмом, украшенным мягким юмором. — Дочь ее — Джемма — тонкий перл итальянской, телесной и духовной, красоты, сияющая чистотой душа, в ясном образе благородной молодости. Не даром дано ей такое имя: жемчужина (un joyau). О Тургеневе правильно говорят, что он живописец и певец женской души, по преимуществу, и особенно души девушки, а Джемму справедливо назвать одним из красивейших девических образов Тургенева, полных для него именно характерною одухотворенною грациею, без преувеличения и сентиментальности, гармонически жизненных, дышащих прелестью нетронутой цельности. Интересно, что она итальянка, и гений родины блестит в ней светлой звездой.

А Панталеоне! Смешной старик—бывший «придворный певец (cantante di camera) его королевского высочества герцога Моденского»,— это фигура комическая, но вместе и трогательная, с его вечным пафосом, будто ходульным, на самом деле искренним, с его верностью друзьям, преклонением перед родиной, милым отечеством, гордостью к его славе (il antico valor). — Он — «правдивый актер»—таких много в Италии, — при всем чудачестве своем хорошо понимающий трагедию жизни. Это — тоже глубоко схваченный, истинно итальянский тип: драматическое искусство — одно из крупных достояний великой нации [1]). — А над всею семьею реет тень умершего главы — Джованни Баттиста. Он был кондитер, но в нем горела переданная им и дочери «республиканская» страсть. «Un grand'uomo!» с энтузиазмом восклицает Панталеоне, и художник на портрете, желая подчеркнуть героическую сторону, изобразил Джованни и Баттиста (артист тоже был республиканец!) «каким то сумрачным и суровым бригантом — в роде Ринальдо Ринальдини». Улыбка симпатии объединяет картину живописуемой Тургеневым итальянской семьи. Даже пудель Tartaglia именуется «честным псом».

А в юном Эмилио растет один из будущих членов «стаи славных», освободителей Италии. Он и в отроческие годы горит любовью к искусству и жаждою подвига; а когда вырос, он отдался борьбе за независимость Италии. — Джемма пишет о нем через много лет: «Эмилио, наш милый, несравненный Эмилио, погиб славною смертью за свободу родины, куда он отправился в числе тех «Тысячи», которыми предводительствовал великий Гарибальди; мы все горячо

[1]) Есть у Тургенева среди писем (именно к Писемскому, см. «Новь», 1886, 12) интересная характеристика знаменитого итальянского трагика Эрнесто Росси.

оплакали кончину нашего бесценного брата, — но и проливая слезы, мы гордились им, — и вечно будем гордиться и свято чтить его память. Его высокая, бескорыстная душа была достойна мученического венца!»

Друзья Тургенева, Герцен и Михаил Бакунин, близко связаны были с итальянскими революционными движениями. Тургенев наблюдал за ними лишь со стороны; но и он симпатизировал деятелям «risorgimento». В произведениях его только вскользь проходит привлекательный силуэт благородного подростка, созревшего в энтузиаста высокого патриотического дела [1]). Но в жизни он внимательно следил за ходом освободительной борьбы и горячо сочувствовал Гарибальди [2]). Это — интересный штрих не только любви Тургенева к Италии, но и его веры в будущее итальянского народа [3]).

Если нет у Тургенева какого-нибудь важного «образа Италии», то это Флоренции. Он не дает этюдов ее физиономии; она не является сценою действия ни в одной из его вещей. Но нужно сказать, что очень подходит к стилю флорентийского творчества и духу старой флорентийской культуры — «Песнь торжествующей любви» [4]).

Сказать, что «Песнь торжествующей любви» (VIII, 383) дает только хороший образец, как переводить новеллы итальянского возрождения, — значит очень умалить значительность произведения. В нем содержится превосходный психологический этюд из мира итальянской души времен ренессанса, схваченный с единственною глубиною проникновенной интуиции, поданный нам в безукоризненной форме художественного воплощения, в котором сочетаются тончайшие мотивы пластики, поэзии и музыки.

Не знаю, действительно ли нашел Тургенев свой сюжет, как он говорит в первых строках, в одной старой итальянской рукописи

---

[1]) Из современных нам писателей Ромэн Роллан в последнем томе своего превосходного большого романа «Жан-Кристоф» воспроизводит прекрасный образ Мадзини и идеалистов родины и правды, его последователей в настоящем поколении. Тургенев только краешком коснулся этого сюжета, но и то получился живой контур итальянца-юноши, мечтателя, будущего героя.

[2]) См. в письмах Тургенева к Герцену и к Фету, в нескольких местах.

[3]) Интересно, что все итальянцы, выводимые Тургеневым, симпатичные или выдающиеся люди; про других этого сказать нельзя; из немцев привлекателен лишь старик музыкант Лемм в «Дворянском гнезде». Сам Тургенев говорит в одном из писем к немецкому своему другу Питчу, что он всегда любил Италию и итальянцев.

[4]) Она написана в 1881 году: так образы Италии сопровождают всю жизнь Тургенева.

XVI века: вернее всего — эти слова лишь литературный прием; но мы имеем перед собою подлинный поэтический документ, чудодейственно переносящий нас в замечательную и сложно-противоречивую эпоху.

В центр рассказа поставлена трагическая тайна любви. Она раскрывается в вихре сталкивающихся в ней стихий, в грозном нагромождении под знаком ее неразрешимых конфликтов плоти и духа, законов религии, требований нравственности, антиномического сочетания наслаждений и мук, житейских обычаев и индивидуальных страстей, инстинктов рода и высоких стремлений личности, свободы человека и его роковой подчиненности непобедимому вселенскому чувству.

Все это в изумительном богатстве и полноте, в редко достигаемой сжатости развертывается на роскошно нарисованном культурном фоне напряженной жизни пламенно мыслившей и интенсивно действовавшей поры. — Многообразно переплетавшиеся начала старины и новизны, традиционных понятий и разрушительных ударов, встреча противоположных мировоззрений запада и востока, науки и искусства, христианской веры и индийской магии показаны здесь в их трагической борьбе. В рамках отдельного эпизода, взятого из жизни вымышленных героев, обнаружена огненная атмосфера великого кризиса, который жег сердца и души и действительно живших гениев Италии, каковы были Леонардо и Микеланджело.

«Песнь торжествующей любви» — ценная глава из вечной истории внутреннего мира человеческого, начертанная итальянскими письменами. Великие противоречия в ней не разрешены, но еще раз остро поставлены, как memento, как проблема дивинации жизни. Здесь нет места и уместности для детального разбора маленькой тургеневской драматической поэмы. Но это стоило бы сделать особо. Думаю, это дало бы не мало и для Тургенева, и для Италии, для уяснения его художественного творчества и для познания особенностей итальянской души. Полагаю и вообще, что склонность погружаться в глубь таинственных, мистических сфер человеческого духа развилась у Тургенева не без влияния его итальянских штудий [1]).

[1]) Эта склонность выявилась в нем особенно под конец. К числу вещей, написанных под наитием такой склонности, принадлежит рассказ «Сон», в котором любопытно изображается неодолимое притяжение души юноши к душе никогда им не виденного, но угаданного отца. Самая картина города, где происходит необычайная встреча между отцем и сыном, видимо, навеяна также итальянскими впечатлениями, только на этот раз не радостными, а мрачными.

Действие «Песни» происходит в Ферраре, но обстановка в ней совершенно флорентийская. Тургенев, было отмечено, не затрагивает Флоренцию в главных своих произведениях, но есть у него отрывок с сюжетом, взятым из ее старины. Это — «Филиппо Строцци» начало стихотворной поэмы, из истории политической борьбы против вокняжившихся во Флоренции герцогов Медичи в начале XVI века (IX, 308).

В отчизне Данте, древней, знаменитой,
В тот самый век, когда монах немецкий
Противу папы смело восставал, —
Жил честный гражданин, Филиппо Строцци...

Всего записано около 150 стихов, красивых и величественных, с известным ощущением культуры замечательного города. Можно пожалеть, что задуманная крупная вещь не доведена до конца. Повидимому, не удается установить времени написания этого начала: вероятно, это произведение раннее, ибо Тургенев рано перестал писать стихи.— Но флорентийскую поэзию Тургенев изучал, наверно, основательно. Мировое творчество Данте было ему, во всяком случае, близко знакомо. Отзвуки влияния гениального поэта чувствуются в различных местах писем его: постоянно появляются то дантова фраза, то его мысль, то просто словечки, образы, реминисценции [1]).

Специально же мне настойчиво чувствуется истинный, претворенный собственною фантазиею отклик Италии и Данте, — не Данте «Божественной Комедии», а Данте юношеской лирики dolce stil nuovo,— в одном из самых лучших «Стихотворений в прозе», именно в «Лазурном царстве» (IX, 95; 1878 г.). Надобно сделать и эту последнюю большую выписку:

«О, лазурное царство! О, царство, лазури, света, молодости и счастья! Я видел тебя... во сне. — Нас было несколько человек на красивой, разубранной лодке. Лебединой грудью вздымался белый парус под резвыми вымпелами. — Я не знал, кто были мои товарищи; но я всем существом своим чувствовал, что они были так же молоды, веселы и счастливы, как и я! — Да я и не замечал их. Я видел кругом одно безбрежное лазурное море, все покрытое легкою рябью золотых чешуек: а над головою такое же безбрежное, такое же лазурное

[1]) В одном письме к Достоевскому он очень верно называет «дантовскою» одну сцену из «Записок Мертвого Дома», именно баню: в самом деле это настоящий отрывок из «Ада», но только с чувствами людей, значительно смягченными.

небо, и по нем, торжествуя и словно смеясь, катилось ласковое солнце. — И между нами по временам поднимался смех, звонкий и радостный, как смех богов! — А не то вдруг с чьих-нибудь уст слетали слова, стихи, исполненные дивной красоты и вдохновенной силы... Казалось, самое небо звучало им в ответ и кругом море сочувственно трепетало... А там опять наступила блаженная тишина. — Слегка ныряя по мягким волнам, плыла наша быстрая лодка. Не ветром двигалась она; ею правили наши собственные, играющие сердца. Куда мы хотели, туда она и неслась, послушно, как живая. — Нам попадались острова, волшебные, полупрозрачные острова с отливами драгоценных камней, яхонтов и изумрудов. Упоительные благовонья неслись с округлых берегов; одни из этих островов осыпали нас дождем белых роз и ландышей; с других внезапно поднимались радужные, длиннокрылые птицы. — Птицы кружились над нами, ландыши и розы таяли в жемчужной пене, скользившей вдоль гладких боков нашей лодки. — Вместе с цветами, с птицами прилетали сладкие, сладкие звуки... Женские голоса чудились в них... И все вокруг: небо, море, колыхание паруса в вышине, журчание струи за кормою — все говорило о любви, о блаженной любви! — И та, которую каждый из нас любил — она была тут... невидимо и близко. Еще мгновение — и вот засияют ее глаза, расцветет ее улыбка... Ее рука возьмет твою руку и увлечет тебя за собою в неувядаемый рай! — О, лазурное царство! я видел тебя во сне».

Пусть вспомнит знающий известный сонет Данте, начинающийся словами «Guido, vorrei...» Нельзя не почувствовать между ним и «Лазурным царством» поэтического созвучия, не увидеть между ними преемственного сродства, не вдохнуть от обеих пьес благорастворенную атмосферу итальянского края, не прозреть духа Италии[1]). —

---

[1]) Вот текст стихотворения Данте:

Guido, vorrei che tu e Lapo ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vascel, ch'ad ogni vento
Per mare andasse a voler vostro e mio.

Sicchè fortuna od altro tempo rio
Non ci potesse dare impedimento,
Anzi vivendo sempre in un talento,
Di stare insieme crescesse il disio.

E monna Vanna e monna Bice poi,
Con quella ch'è sul numero di trenta
Con noi ponesse il buon incantatore.

Даже, если «Лазурное царство» — сон, какие у Тургенева слагались молодые, полные жгучей, многоцветной жизни senilia, и как много было итальянски окрашенных, мировых культурных образов в этой чуткой русской душе!

VIII.

Таким последним аккордом неподражаемой поэзии-музыки хочу закончить очерк тургеневской Италии. Огорчен буду, если не сумел показать должным образом ее культурно-исторической и художественной ценности.

Нужно ли многословное обобщение? Не ясно ли из каждого отдельного образа, что Тургенева привлекали в Италии вечные элементы ее бытия — природа и движущий, наполняющий ее индивидуальный дух, великая история, раса, героические и просто человеческие ее особи и группы, их повседневная (но все же «челевечная») жизнь, национальный быт, но и крупные деяния, продукты их творчества — памятники искусства, эманации и сочетания красоты, ей особенно свойственнной красоты.

Тургенев пишет нам Италию, как носительницу всеобщего воплощения humana civilitas («человеческой» цивилизации), но в превосходно уловленном личном своеобразии ее неповторимого, замечательного живого существа (genius populi). И в глубине этой собирательной личности итальянской нации всегда присутствует у него свободная личность человеческого индивидуума, без которой для Тургенева немыслима культура. В обращении к «моло-

---

E quivi ragionar sempre d'amore,
E ciascuna di lor fosse contenta,
Siccome io credo che sariamo noi.

(Гвидо, я хотел бы, чтобы ты и Лапо, и я оказались взяты волшебством и посажены на корабль, который ходил бы по морю, как потребует ваша и моя воля... И если бы судьба, либо другая злая сила не могла мешать нам ни в чем, и жило бы в нас всегда единое настроение, и все росло бы желание быть вместе. — И чтобы добрый волшебник с нами поместил Монну Ванну, и монну Биче, и ту, что стоит под номером тридцатым, и мы бы говорили всегда о любви, и каждая из них была бы полна радости так же, как, думаю, полны были б и мы).

дым собратьям» (XII, 101) Тургенев напоминает им бессмертные слова Пушкина —

....дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум!

Он говорит им: «Нет! Без образования, без свободы в обширнейшем смысле — в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории,— немыслим истинный художник; без этого воздуха дышать нельзя».

Этому выводу учила Тургенева и Италия. И все тургеневское-итальянское, взятое вместе, дает для такого чувства просветленной свободы изумительно-жизненный синтез, который растет сам собою, как победный центр притяжения. — Итальянские футуристы самоубийственно возненавидели в собственной стране своей драгоценные следы прошлого: старина будто бы душит в них силу созидания нового, прошлое давит, так вопят они,—будущее. Тургенев хорошо показывает, как это прошлое там нераздельно с настоящим прекрасной страны, думаю, и с ее грядущим; он чувствует и нам дает чувствовать, как живо в современности бьется с нею и пульс неотжившего прошлого, как объединяются с вечностью времена. Так и Александр Блок отлично сказал об Италии:

...(И) по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данте с профилем орлиным
О Новой Жизни нам поет.

Тургенев превосходный толкователь Италии и желанный в нее проводник. Он зовет к путешествию и требует серьезной к нему подготовки. Италия всегда оставалась с ним, в думах и воображении, в произведениях, в письмах [1]). Тем самым Тургенев для нас еще одним хорошим, важным мотивом — учитель и друг. И хочется сказать как бы вслед за Тургеневым, то, что задолго до него сказано было Гёте: «Кто хорошо видел Италию, и особенно Рим, тот никогда больше не будет совсем несчастным».

Ив. Гревс.

---

[1]) У него постоянно просятся с пера итальянские образы и сравнения: то маленькая рафаэлевская Галатея из Фарнезины, то Форнарина, то аллориева Юдифь из палаццо Питти, то флорентийская статуэтка XVI в., то Геркулес Фарнезский... Любит он вставлять в письмах и просто итальянские слова.

ФЕТ И БРЖЕСКАЯ.

(Посвящается Б. А. Садовскому).

30 марта 1891 г., ночью, во время бессонницы Фет написал стихотворение «Мы встретились вновь после долгой разлуки». Оно состоит из трех строф, и каждая строфа заключается словами:

И плакали, плакали мы.

По обычаю, усвоенному Фетом в последние годы жизни, стихотворение это было послано на суд Полонскому. Полонский похвалил, но оговорился, что воображение его отказывается видеть Фета «плачущим от чего-бы то ни было».

Многим, вероятно, эта оговорка может показаться основательной. Ведь в сознании большинства человеческий облик Фета обрисован такими определенными, такими жесткими чертами. И как, в самом деле, представить себе слезы на глазах у этого отставного штабс-ротмистра с лицом библейского патриарха, у этого прижимистого помещика, у этого семидесятилетнего камергера с Анной на шее? А между тем слезы были.

«Ты сомневаешься в моей способности плакать», пишет он Полонскому. «Отчасти ты прав; я два раза в жизни терял все состояние, потерял даже имя, что дороже всякого состояния, терял самых дорогих для меня людей, начиная с матери, и я ни разу не плакал. Но стоит только Амуру, не шутя, задеть меня своим крылом, как я готов разлиться слезами. Я не оправдываюсь, а только заявляю факт».

Это признание следует запомнить. В поэзии Фета нет вымыслов, в ней только действительно пережитое. Созидательной работы воображения он не знал. За исключением стихотворений отвлеченных, все остальные продиктованы «памятью сердца». Эта память властвовала над временем и властью своей пользовалась широко. Воспринятые ею образы она почти никогда не возрождала сразу — она любила подолгу их беречь, вынашивала их иногда в течение многих десятилетий, а потом в час, избранный произвольно, по «безумной прихоти певца», воскрешала их во всей ароматной свежести сегодняшнего дня. По хронологическому указателю стихотворений

Фета нельзя восстановить хронологическую канву его жизни — память пренебрегала датами и перемешивала их порядок. Но если лирика его не связана с жизнью во времени, то в содержании своем она никогда от жизни не отходит — она неизменно, педантически правдива. И потому, каким-бы коварным поэтическим шифром ни была прикрыта эта правда, — в деле изучения творчества Фета без биографического метода обойтись невозможно. А признание о слезах, о причине слез указывает один из важных путей, по которому должно быть направлено исследование. Нужно узнать, где и когда веяло то крыло, от прикосновения которого он плакал, нужно узнать, кого он любил.

В восьмидесятых годах прошлого столетия у московских барышен были в ходу так называемые «альбомы признаний». Это были маленькие тетрадочки в красных коленкоровых переплетах, а внутри были отпечатаны вопросы. Барышня передавала альбом своим знакомым, которые, отвечая на вопросы, должны были написать, «в чем счастье» и «в чем несчастье», верят-ли они «в любовь с первой встречи», что лучше: «вечно подозревать или вечно обманываться», «покоряться или чтоб вам покорялись» и т. д. Один из таких альбомов был передан однажды и Фету. Он отнесся к делу с полной серьезностью — взял альбом на дом, добросовестно заполнил все ответы и против последнего вопроса «искренно-ли он отвечает?» написал: «старался говорить правду». А на вопрос «были-ли вы влюблены и сколько раз?» ответил: «два раза».

Итак две любви. Одна из них сомнений не вызывает. Известно «имя нежное», известно место и время. Ее звали Еленой, это было в конце сороковых годов, в имении Петковичей, Федоровке. Намечается и шаткий остов истории этой любви. Он набросан немногими туманными чертами на страницах воспоминаний Фета, посвященных Елене Лариной. Внутренняя-же сущность этой истории определяется достаточно отчетливо в целом ряде стихотворений, биографическая связь которых между собою несомненна. Это — знаменитое «Alter ego», «Старые письма», «Страницы милые опять персты раскрыли», «Солнца луч промеж лип» и другие. Весенняя песня этой любви была недолгая, она резко оборвалась на краю нежданно раскрывшейся могилы. В сердце Фета, пораженном «ужасом стыда», остался от нее глубокий рубец, который так и не зажил до самой его смерти.

Та трава, что вдали на могиле твоей,
Здесь на сердце, чем старе оно, тем свежей.

Кто-же вторая? Тут возникают разноречия: одни видят ее в героине поэмы «Студент», другие называют Бржескую. Для проверки последнего предположения некоторым материалом могут послужить письма супругов Бржеских Фету, приобретенные недавно Пушкинским Домом. При всей обширности этого собрания (всех писем — 162), при всей длительности обнимаемого им почти полувекового периода, прямого решения вопроса оно не дает. Это материал центростремительный, а не центробежный, голоса Фета не слышно, и если Фет горел любовью к Бржеской, то в этих письмах можно найти только отраженные отблески этого огня, только «косвенные улики».

Фет впервые увидел Бржескую, впервые — говоря его языком — вступил в ее благоуханный круг летом 1845 года.

Ему шел двадцать пятый год. К тому времени его имя, это странное короткое имя, подписанное под странными, волнующими стихами, успело уже облететь Россию. Донеслось оно и до Херсонских степей, и Елизаветградские барышни, проведя вечер над книжкой «Отечественных Записок», всю ночь просиживали у садового окна, чтобы дождаться солнца и увидеть, как

В новых листьях куст сирени
Явно рад веселью дня.

И вот носитель странного имени появляется в этой степной глуши, в пыли военных поселений, и оказывается темноволосым московским студентом, гессенским подданным неизвестного происхождения, бедствующим кирасирским юнкером, осторожно вступающим в шумную офицерскую среду. Проходит два-три месяца, и вдруг неожиданное, почетное приглашение на именинный бал к уездному предводителю дворянства. Приглашают настойчиво и говорят, что местный помещик и поэт Бржеский «жаждет» с ним познакомиться. Молодой человек волнуется, наскоро на последние рубли покупает по случаю готовую юнкерскую пару и, заменив ею шершавый солдатский мундир и подбитые кожей рейтузы, едет. Великолепное помещичье празднество — шестьдесят человек гостей, два оркестра гремят посменно, обеденный стол накрывают в саду. Юнкер теряется, робеет и ищет спасения под покровительством ласковой барышни, одной из тех, которые ждали утра у окна. Но вот по всем углам зашептали: «Бржеские, Бржеские», и Бржеские входят, оба, муж и жена, молодые, красивые, блестящие. Фета представляют им, Бржеские приглашают его к себе — знакомство началось.

Алексей Федорович Бржеский (или, как писалось это имя в XVIII веке, Бржиский) принадлежал к богатой и родовитой семье польских выходцев. «Из давних времен заслуги военные» этой семьи были награждены «от Всепресветлейшего Зигмунта короля Польского» дипломом на дворянство. Дед Алексея Федоровича Иосиф Григорьевич, владелец 110 «малороссийских душ», определился в 1771 г. в русскую армию, дослужился до звания обер-провиантмейстера премьер-майорского чина, был затем городничим в Александрии и умер надворным советником, оставив своему единственному сыну Федору уже не 110, а 628 крестьянских душ. Федор Иосифович, отец Алексея Федоровича, штабс-ротмистр Мариупольского гусарского полка, рано вышел в отставку и занялся делами своих громадных и все приумножавшихся имений. В одном из этих имений — Березовке 12-го (по другим данным — 29-го) апреля 1818 г. и родился Алексей Федорович Бржеский. Семнадцати лет, числясь по официальной терминологии того времени «недорослем», он поступил в кирасирский принца Альберта Прусского полк, но скоро бросил службу и зажил в своей Березовке вольным поэтом. В 1840 г., совсем еще юным, он женился на красавице Александре Львовне Добровольской. Ко времени встречи с Фетом ему было 27 лет. Длинные русые волосы, вьющиеся по плечам, обрамляли холеное лицо с большими, светлыми, прозрачными глазами. Крупный, чувственно-капризный рот. Длиные щегольские усы, по-польски опущенные вниз. В чертах этого лица, как находили потом, было сходство с Владимиром Соловьевым — внуком его сестры.

Его письма, письма его жены и воспоминания Фета рисуют духовный облик этого человека в достаточной степени четко. Юношески-экспансивный, юношески-доверчивый, балованный, беспечный, обуреваемый то наивными и шумными восторгами, то наивной и шумной хандрой, игрок, поэт, музыкант, обладатель слабенького тенора, которым любит петь сентиментальные романсы Шуберта, временами уездный Байрон, временами Ленский и всегда провинциал, хоть и хлебнувший Парижа, влюбленный в жену, влюбленный в литературу, влюбленный в Тургенева, влюбленный в Фета, влюбленный в первого встречного, рекомендованного ему в качестве «избранной натуры», — таким он был в молодости и таким-же 50-ти лет сошел в могилу. В сонливой среде тяжеловесных херсонских помещиков, лениво наблюдавших из-за карточных столов, как их жены «шкандыбают» польку-мазурку с кирасирскими корнетами, изящная фигура Бржеского привлекательно выделялась. Завистливо пере-

шептывались, когда он появлялся, завистливо шипели, когда он уходил.

Из его стихотворений очень немногие были напечатаны в журналах 40-х годов, вероятно не без помощи Фета. Остальные дождались опубликования только через 30 лет после смерти автора. Заботливая рука другого незаметного поэта извлекла их из поблекших альбомов, элегантно переплетенных в черный бархат и сиреневый шелк. Такие стихи вспоминаются, но не запоминаются. Это бледные дети своего времени, чистенько наряженные, иногда звонкоголосые, чаще тускло-печальные.

В самое последнее время удалось отыскать фотографию Александры Львовны Бржеской, к сожалению позднюю — 1871 года. Глядя на эту полную пятидесятилетнюю женщину, трудно угадать былую, воспетую Фетом «несравненную» красоту, о которой до сих пор еще не умерли предания. Но под темными волосами, разделенными прямым пробором, глаза остались прежние. Были они голубые, длинные, с тяжелыми, вниз оттянутыми веками. И сохранился маленький безупречно очерченный рот с молодой, девичьей улыбкой.

Ее предки вели свое происхождение от польского шляхтича, герба Грабли, Ивана Добровольского, скарбника Новрославского. Грамотою короля Станислава Августа Понятовского за ее дедом, секундмайором конно-егерского полка, утверждено было дворянство, признанное затем и в России. Александра Львовна была всего на полгода моложе Фета — она родилась 18 мая 1821 г. в Елизаветградском уезде, где в родовом имении Сасовке жили ее родители Евдокия Степановна и Лев Лаврентьевич, впоследствии елизаветградский предводитель дворянства. Училась она в пансионе, повидимому в Петербурге, знала три языка: французский, немецкий и итальянский, умела в письме «литературно», с лирическими многоточиями поговорить о «золотистых отливах осени на красно-желтых листьях», любила блеснуть цитатой из Шекспира или Данте.

Молодость, проведенная в ненарушимой, красиво-обставленной праздности, в балах, кавалькадах и поездках по Дунаю, привычка нравиться «уездам и столицам» и всюду находить «венец прекрасному челу» — в этом воспитался ее характер, в этом сложились те требования к жизни, от которых она не отступалась до глубокой старости. Оказавшись после смерти мужа в трудном денежном положении, она стонет, но не внемлет дружескому предложению Фета «найти центр тяжести жизни», заняться делом и оправдывает свою праздность изысканною фразой о какой-то «laborieuse oisiveté d'un homme livré à

la pensée et à la méditation». Вечера в Александрийском собрании остаются для нее на всю жизнь самыми волнующими воспоминаниями. В 60 лет она не может «без ужаса» вспомнить, как она решилась прошлым летом показаться Фету на глаза исхудавшей и бледной после болезни. Хилой семидесятилетней старушкой она пишет ему на голубой карточке с белым голубком (муж звал ее «белым голубем») или кокетливо рассказывает, как компаньонка Клара приносит ей, «бедной затворнице», фиалочки. Или, вздыхая о молодости, говорит словами старинного романса:

Зачем тогда в венке из роз
К теням не отбыл я.

Ею всегда должны любоваться — это основная, самая острая ее потребность. Она всегда в красивой позе, и все, а в особенности Фет, непременно должны эту позу заметить, оценить. И, даже рассказывая ему о последних минутах своего «незабвенного ангела», своего Алексиса, рассказывая об этом под свежим впечатлением вступившей в ее дом смерти, она не забывает красочно упомянуть, что она была вся в белом, что плачущая ива и береза склонялись над озером, и фонтан журчал. И конечно многоточия.

А тем временем под темнорусыми волосами, в прелестной головке вдовы идет трезвая деловая работа, и три месяца спустя, она очень толково, сжато, по-мужски пишет Фету о своих денежных делах, о билетах Херсонского банка. Многоточий нет, все больше плюсы, минусы, да знаки равенства. «Мы с вами, добрый старый друг, люди практические», написала она ему как-то. Она не боится говорить об этом открыто — она знает, что ни Марфа, ни Мария порознь его не удовлетворяют, что он ищет сочетания их в одном женском образе. И Фет хвалит ее, зовет «умницей». Вообще все его вкусы она изучила в совершенстве: она понимала, что означают его жалобы на одиночество, знала, как жадно хочется его стихам, его «птичкам Божиим»,

Чтоб где-нибудь их налетели звуки
На чуткий слух, внимать готовый им.

Но знала она также, что, потолковав о стихах, непременно нужно погоревать с ним о пожаре Воробьевского сарая, нужно расспросить и о переводе Шопенгауера, нужно побранить нигилистов и нужно на конверте написать «Его Превосходительству». И все это в

свое время, внимательно откликаясь на каждый его намек, всегда призрачный, всегда шифрованный.

В 1887 г. она писала Фету: «Помню живо ваш первый приезд в Березовку; Alexis восторженный зовет меня, говоря: он здесь, он у нас. Я спрашиваю: кто? А он только повторяет.

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало...

Он этим стихотворением Фета так восхищался....А тут сам Фет на-лицо. И полюбил он вас всей душой, на всю жизнь...»

Дружба завязалась быстро. В Историческом Музее в Москве хранится письмо Бржеского Фету, написанное из Одессы в ноябре 1846 г., года полтора спустя после первой встречи. Бржеский по поручению Фета бегает по книжным лавкам в поисках Горация, торгуется с типографией, в которой Фет собирался что-то печатать, стыдливо говорит о своих стихах, о поправках, сделанных в них Фетом, и, передав «искренний привет Alexandrine», кончает выражением «братской преданности навсегда».

В собрании Пушкинского Дома самое раннее письмо Бржеского относится к марту 1857 г. Таким образом от исследования по первоисточникам ускользает целое десятилетие и притом самое важное по значению событий, определивших отношения Фета с Бржескими. Отыскивать разгадку этих событий приходится цепляясь за поздние отрывочные их отзвуки. К этому времени относится впрочем несколько альбомных мадригалов Фета, обращенных к Бржеской, но они малозначительны и тайны не раскрывают.

На берегу лебединого пруда, в густом саду стоял старый дом с большим цветником перед окнами. В каждый час дня и ночи распускались один за другим новые цветы. В низком зале этого дома, уставленном богемскими вазами, в теплице с мраморным камином Фет бывал часто. «Березовка с ее жителями и посетителями составляла главный центр моей тогдашней задушевной жизни», пишет он в своих воспоминаниях. Служба его увлекала, но после едкой манежной пыли, после клеенчатых штабных столов, после кантонистских дел, после разговоров о караковых кобылах, хорошо было сидеть в мягком шелковом кресле под лимонными деревьями в цвету, толковать о Байроне и любоваться длинными голубыми глазами Александры Львовны. «Милому Фету» всегда были рады. Он вспоминал, как встретили его однажды хозяева: Александра Львовна стоит и держит в руках поднос со стаканами шампанского, а рядом с ней ее муж, коленопреклоненный.

Про Бржеского Фет говорил впоследствии, что это был в то время единственный сознательный ценитель его стихов. Они делились и кубком отравы и «чашей счастья». «В наших взаимных отношениях», пишет Фет, «никакое злоречие не могло-бы отыскать ничего, кроме взаимной страсти к поэзии».

Тем, кто помнит еще живую Бржескую, приходилось слышать рассказы ее сверстников про ее молодость. Эти рассказы не злоречивы. Говорят о светлом и ровном супружеском счастье.

Но повидимому иногда небо тмилось. На это намекают воспоминания Фета, и о том же говорит альбом Бржеского, сохранявшийся у другой красавицы — Варвары Александровны Безродной.

Тебя в ревнивом сне томит чужое счастье,

говорит ей Фет, сам временами подпадавший под власть этой женщины.

Я взгляд лукавый твой под бархатом ресницы
Давно прочел.

У Александры Львовны бывали дни слез. В своих письмах она утомляет обилием умиленно-благодарных слов, обращенных к прошлому, но в одном из этих писем, очень позднем, вырывается неожиданная короткая фраза о жизни «с молодых лет надломленной».

Наступали дни царских маневров. Военные поселения оживали. Наезжала свита Николая Павловича, стекались окрестные помещики и привозили жен. Александра Львовна выписывала из Парижа платья chiné marbré и fleurs du sud и сияла по вечерам в толпе флигель-адъютантов. А днем в конногвардейской фуражке, окруженная ими-же, плыла на вороном коне. Сзади «в виде ширмы» галопировал Фет.

В один из этих шумных праздничных дней он нашел у себя дома букет гвоздики и узнал, чья «благоуханная рука» положила его на стол. 35 лет спустя она издалека снова шлет ему гвоздику и пишет: «Гвоздика также пусть напоминает прошлое».

Этого прошлого им нечего было стыдиться. Имя мужа, имя друга, стоявшего между ними, они произносили часто, без страха и любовно. В толстой связке ласковых, дружески-нежных писем нет ни одного хотя-бы косвенного намека на тайну общей вины.

Обаяние женственного начала, которым цвела она, мужественное соловьиное обаяние «поэта-чародея», гордого богатством «в безумных стихах», влекли их друг к другу, — в этом нельзя сомневаться. Но не вина, а только возможность вины «питала горячку недуга». Была-ли эта возможность намеренно принесена в жертву красоте отношений,

была-ли она невольно упущена, оставалась-ли она несознанной — об этом можно только гадать. Да и сами они едва-ли могли ответить на этот вопрос. Так они и расстались.

Кто скажет нам, что жить мы не умели,
Бездушные и праздные умы,
Что в нас добро и нежность не горели
И красоте не жертвовали мы?

Но горделивое сознание невиновности не всегда утешало. Приходила тоска и писала «кровию сердца»:

Как мог, слепец, я не видать тогда,
Что жизни ночь над нами лишь сгустится,
Твоя душа, красы твоей звезда,
Передо мной, умчавшись, загорится,
И, разлучась на-веки, мы поймем,
Что счастья взрыв мы промолчали оба.

Или временами раздавалась жалоба на то, что —

В крепких, незримых оковах сумели
Держать нас людские умы:
Как часто в глаза мы друг другу глядели —
И плакали, плакали мы.

А ведь слезы Фета, как сам он признался, — всегда слезы любви. Они расстались. В мае 1853 г. Фет уехал на север.

Казалось-бы что-ж?... Отзвучала
Последняя нежная ласка,
По улице пыль пробежала,
Почтовая скрылась коляска, —
И только...

Фет в Петербурге. Сбылись две мечты: принятие в гвардию и принятие в писательскую касту, приобщение к самым блестящим ее верхам. Скинув белый кирасирский колет, Фет в новеньком синем мундире лейб-улана ухаживает за хозяйкой «Современника» Панаевой, собирает обильную жатву гонораров, весело обедает у Тургенева на Конюшенной. Тургенев, глава касты, похваливает его стихи, называет их «грациозными». Он в моде, его находят чудаком, наивным, «ненадломленным».

Затем 1854 год, война, по талому снегу беспорядочный поход в Балтийский край, скучная кочевая жизнь, постой у пере-

пуганных баронов и опять разговоры о караковых кобылах. Короткий отдых на берегу моря. Фет слушает, как скликаются чайки —

Ночь будет страшная, и буря будет злая...

Потом долгий отпуск и поездка за-границу. В сером офицерском пальто с штатскими пуговицами, твердой военной поступью прогуливается с Некрасовым по Римским улицам, мерзнет, говорит, что в России теплее. Вечером вынимает из бокового кармана записную книжку и пишет:

Все вокруг и пестро так и шумно,
Но напрасно толпа весела:
Без тебя я тоскую безумно, —
Ты улыбку мою унесла.

В начале 1857 г. он в родном гнезде, в Новоселках, и там получает длинное ласковое письмо от Бржеских из Петербурга. Зовут к себе, обещают встретить на вокзале. А у Фета в это время сливаются «в мрак и гул и небо и земля». Сошла с ума Надя, любимая сестра, нежный, умный друг. И у самого здоровье сломано. Служба брошена. Отцовским наследством он, «незаконный», обделен. Оседлого приюта нет. Нечего ждать. Бржеские по дороге в свою Березовку навещают его в Москве, на Басманной, в его холостой квартире, и он рассказывает им, как ездил с Аполлоном Григорьевым слушать цыганку и как она пела:

Во моем-ли саду
Соловей поет,
Громко свищет.
Слышишь-ли, мой сердечный друг?
Разумеешь-ли,
Жизнь, душа моя?

Бржеские уехали, а в августе Фет женился на дочери почетного гражданина девице Марии Боткиной, 28 лет, и были поручителями «по женихе Юлий Масс и Николай Боткин; по невесте Иван Тургенев и Василий Боткин». Поручитель Иван Тургенев очень смеялся, когда на голове рослого улана оказался свадебный венец из искусственных цветов. Перед свадьбой жених и невеста обменялись тяжелыми признаниями: он раскрыл ей тайну своего рождения, она — тайну своей любви, отданной другому.

Переписка с Бржескими продолжалась, по-прежнему ласковая. Ездили они в Париж, строили в Березовке новый дом. Алексей Федо-

рович пишет, что продал столько-то жеребцов, столько-то маток по такой-то цене, а Фет на письме внизу производит карандашем умноже́ние и сложение, подсчитывает, сколько выручено.

С 1860 г. у Бржеских становится неблагополучно. Карты, шампанское, туалеты chiné marbré, цветы, распускающиеся ежечасно, все это стоило очень дорого, и капиталов, накопленных дедом обер-провиантмейстером, не хватило. Пошли долги, Березовку решили продавать. Нашелся покупатель, «истинно благородный и честный», «избранная натура», но совершенно безденежный. Алексей Федорович поселил его у себя в доме и стал «воспитывать в мысли» о покупке имения. Тот воспитался скоро и предложил часть купить, часть арендовать и выплачивать постепенно из хозяйственного дохода. На этом и порешили, но вскоре Бржескому пришлось выкупать Березовку с принятием на себя всех убытков, подыскивать себе платную службу и горько жаловаться Фету на усталость, на «человеческие мерзости».

А Фет тем временем обзавелся «степным скитом» на голом тучном черноземе и, весь поглощенный постройками, молотилками, потравами, отяжелел, облысел, оброс бородой. В одну из редких теперь минут, когда вспоминалось о стихах, он написал:

Мы старимся. Зима не далека,
Нам кто-то праздновать мешает.

У Бржеских неприятности продолжались. Выбрали предводителем — выборы долго не утверждались, хотелось бросить службу — отставка не выходила, старые соседи куда-то разбрелись, с оставшимися испортились отношения.

В начале 1867 г. Александра Львовна сдила в Москву и встретилась там с Фетом.

«Рад я за свою Санечку, что повидалась с Вами», писал Алексей Федорович, «это ее освежило».

В июне того-же года вторично продали Березовку и опять неудачно. У покупателя побило дождями урожай, и он стал грозить тяжбой и трубить на всю округу, что его надули, что с Бржеским счетов иметь нельзя.

В сле́дующем 1868 г., летом Фет получает письмо из Висбадена в конверте с широкой черной каймой. «Нет на свете моего Алексиса». Алексей Федорович скончался 18 мая, в Содене, в лунный вечер накануне Троицы. Жена стояла над ним и читала «Отче наш». С последним словом «аминь» дыхание прекратилось. В этот день Александре Львовне исполнилось 47 лет.

До этих пор Бржеская редко писала Фету, добавляя иногда только несколько строк к письму мужа. Теперь она шлет ему письмо за письмом. Переписка завязывается частая и продолжается непрерывно в течение 24 лет, до самой смерти Фета.

«Любовь моя к Алексису не умерла и места своего не уступает», пишет она в сентябре 1868 г. и спрашивает, как жить, на что жить. Фет дает советы относительно «неприкосновенности фундаментального капитала», рекомендует «как можно покойнее устроиться и тем почтить память» усопшего, а покой предлагает найти у него в Степановке. Она отказывается, говорит, что «холодно, далеко».

К исходу первого года вдовства она повидимому несколько утомляется глубоким трауром, осторожно ищет новых знакомств. Имя Алексиса начинает упоминаться реже. Фет советует работать, но она предпочитает странствовать, в Россию возвращаться не хочет и собирается плыть «как тучки небесные... куда ветер повеет, куда занесет».

От начала и середины семидесятых годов писем сохранилось мало. Жила она и в Майнце, и в Париже, и в Милане. В 1875 г. приходит письмо из Анконы, в 1877 — из Женевы.

С этого года тихую гладь их переписки начинает едва заметно волновать какое-то новое теплое дуновение. Исходит оно от Фета.

Фету далеко за пятьдесят. Хозяйство опостыло. Степановский скит стал противен. Он резко с ним расстается и переселяется в Воробьевку, в старый белый дом на крутом холме, обросшем древними дубами. Там, прислушиваясь к соловьиному пению, он часами сидит над книгой Шопенгауера и, отрываясь от нее, все чаще смотрит в другую книгу, в «огненную книгу» звезд, смолоду манившую иероглифами «незыблемой мечты». И в ней читает:

Мы здесь горим, чтоб в сумрак непроглядный
К тебе проснлся беззакатный день.

«На облаке, незримая земле», к нему все чаще сходит «нетленная богиня». «Счастлив и тревожен», он повторяет ее «ласкательный стих». Один за другим начинают зажигаться вечерние огни.

Эти огни по-новому озаряют прошлое — воспоминания расцветают. Расцветают они и в письмах Бржеской. Он зовет ее к себе в белый дом на дубравном холме. «Какое письмо!» встревоженно отвечает она: «голосом нашего незабвенного друга, Алексиса моего, Вы зовете меня». И теперь она согласна. Но «есть одна фраза письма Вашего, непонятная для меня». И снова о прошлом: «Как все тогда было хорошо!»

Он нетерпеливо зовет ее поселиться у него совсем — в белом доме уже готовы «комнаты Александры Львовны». Она осторожным движением отстраняется от протянутых рук его мечты, которая, как она пишет, «останется навсегда в памяти моей лучшей мечтой». «Когда-нибудь Господь приведет на месяц-другой».

В начале 1878 г. Фет посылает ей свое «Alter ego». Она тяжело больна, письмо застает ее в постели. Один стих врезается острее других:

Но мы вместе с тобой, — нас нельзя разлучить.

Через год, вспоминая свою болезнь, она пишет:

«И перевозили меня тогда больную, а я все в уме повторяла ваше Alter ego; все ваша лилея гляделась в нагорный ручей.... и с этим я пережила весну».

Фета обжигают эти слова. Он зачем-то повторяет их в письме к Страхову, а ей утром того-же дня пишет:

Далекий друг, пойми мои рыданья,
Ты мне прости болезненный мой крик:
С тобой цветут в душе воспоминанья,
И дорожить тобой я не отвык.
. . . . . .
Лишь ты одна. Высокое волненье
Издалека мне голос твой принес.

Что-то в них перекликнулось и ей кажется, что слишком явно. В первый раз, повидимому, он проговорил открыто, что в прошлом у них жертва. Опять надо отстраниться, но надо и приласкать. И она бережно ласкает, заслоняясь тенью мужа, тенью друга. Она рассказывает ему, как она читала его стихи — одна, сперва вполголоса, потом все громче и громче, но читала среди белых крестов, над гиацинтами могилы. Как она неприступна, когда за нею эта декорация! И как хороша! В конце письма неожиданно тоненькая иголочка ревнивого упрека: «а ведь хорошо и «Отошедшей», очень, очень хорошо, куда как хорошо»! «Отошедшая» — это умершая Елена. Он дерзнул сказать о жертве — она дерзает напомнить, что жертвы были не с ней одной.

Это март 1879 г. В апреле Фет пишет ей:

Опять весна — опять дрожат листы
С концов берез и на макушке ивы.
Опять весна — опять твои черты,
Опять мои воспоминанья живы...

А 3 июня она в Воробьевке.

Мы встретились вновь после долгой разлуки,
Очнувшись от тяжкой зимы:
Мы жали друг другу холодные руки —
И плакали, плакали мы.

Но в крепких незримых оковах сумели
Держать нас людские умы:
Как часто в глаза мы друг другу глядели —
И плакали, плакали мы.

Но вот засветилось над черною тучей
И глянуло солнце из тьмы:
Весна, — мы сидели под ивой плакучей
И плакали, плакали мы.

Это было последнее их свиданье — оно продолжалось около месяца. Позднее им снова случалось думать о встрече: она звала его с собой «к темноголубому морю», приезжала в Россию и хотела побывать в Воробьевке, собирался и Фет к ней в Висбаден —

Руку-бы снова твою мне хотелось пожать.

Но в последнюю минуту что-то всегда мешало свидеться. Да и нужно-ли было встречаться?

Прежнего счастья конечно уже не видать.

Наступило последнее десятилетие их отношений, последнее из пяти. Они по-прежнему вдали друг от друга. Он на Плющихе или в Воробьевке, в кабинете с плотно затворенными окнами, она в своей маленькой Висбаденской квартирке, смотрит на школьную башню с флюгером и слушает, как бьют городские часы.

Переписка их однообразна. Открыто или молчаливо они сознались друг другу в утраченном, и теперь окружаются «горькой сладостью грез». И перекликаются:

«— Дорогой друг Александра Львовна...»

«— Голубчик Фет...»

Временами, когда в нем зашевелится тревога, она снова веет на него могильными гиацинтами. А иногда сама будит его «голосом ласкательно-обычным». Тогда он останавливает ее:

Зачем уснувшего будить в тоске бессильной?
К чему шептать про свет, когда кругом темно,
И дружеской рукой срывать покров могильный
С того, что спать навек в груди обречено?

Ведь это — прах святой затихшего страданья!
Ведь это — милые почившие сердца!
Ведь это — страстные, блаженные рыданья!
Ведь это — терний колючего венца!

Она получает эти стихи перед исповедью и несет их на могилу. Там теперь азалии, розовые и белые.

В Висбадене в 1892 г. осень была похожа на весну — яблони и каштаны цвели второй раз. Бржеская спрашивает Фета:

«Цветут-ли и Воробьевские розы вторично в этом году?»

Но Воробьевские розы не цвели. 28 октября Фет пишет ей, что заболел и кончает какими-то «страшными словами». Он знал, что за ним пришла смерть. Александра Львовна испуганно, нежно просит — его-же старыми, старыми стихами:

Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне.

Потом пишет ему еще письмо, радуется, что ему лучше, поздравляет с днем рождения. Когда 21 ноября почтовый чиновник в Москве накладывал на это письмо приемный штемпель, Фет у себя на Плющихе говорил секретарше:

— Пойдемте, я вам продиктую.

— Письмо?

— Нет.

И она написала с его слов:

«Не понимаю сознательного преумножения неизбежных страданий. Добровольно иду к неизбежному».

Фет твердо подписался и взял нож. Нож стали отнимать, Фет побежал, упал на стул и умер.

Бржеская прожила еще несколько лет. Дата ее смерти пока не установлена. В 1898 г. из России ее просили прислать стихи мужа и письма Фета. Альбомы Алексея Федоровича она дала, дала два автографа неизвестных до тех пор стихотворений Фета, а писем его не прислала — сказала, что сожгла.

ПРИМЕЧАНИЯ.

Помимо хранящихся в Пушкинском Доме писем Бржеских Фету и книги Фета «Ранние годы моей жизни», в основу этой статьи положены следующие материалы:

1) Письма Фета к Полонскому и Полонского к Фету. И те и другие принадлежат Пушкинскому Дому и полностью еще не опубликованы. Стихотворение

«Мы встретились вновь» послано Фетом Полонскому в письме от 1 апреля 1891 года. Полонский отвечал 11 апреля, а 20 апреля Фет писал ему о слезах.

2) «Альбом признаний» Надежды Петровны Остроуховой, урожденной Боткиной. Он хранится в собрании И. С. Остроухова, любезности которого я и обязан знакомством с этим альбомом. Запись Фета относится к самому концу восьмидесятых годов (дозволительная отметка цензуры на альбоме — 29 ноября 1888 г.). Такой же альбом был и у Татьяны Львовны Сухотиной, дочери Л. Н. Толстого, и в нем, вероятно в ту же пору, Фету снова пришлось ответить на все 46 вопросов. Альбом Т. Л. Сухотиной хранится в Толстовском Музее в Москве. Запись Фета в этих альбомах заслуживает пристального внимания. Привожу ее полностью по альбому Н. П. Остроуховой. В прямых скобках — варианты из альбома Т. Л. Сухотиной. Тире в прямых скобках означает, что ответ в обоих альбомах дан одинаковый. —

«А. А. Фет—Шеншин [А. Шеншин]

1. Главная черта вашего характера? заботливость и нерешительность. [Заботливость].

2. Какую цель преследуете вы в жизни? Оставить след своих усилий [Полезность].

3. В чем счастье? Исполнить что либо значительное. [Видеть плоды усилий].

4. В чем несчастье? Испытать в этом неудачу. [В безучастии].

5. Самая счастливая минута в вашей жизни? Когда надел студенческий мундир [—].

6. Самая тяжелая минута в вашей жизни? Когда узнал, что все мое достояние расхищено [—].

7. Чем или кем желали бы вы быть? Человеком, заслуживающим уважения. [Вполне достойным уважения].

8. Где бы желали жить? Нигде. [В сочувственном кругу].

9. К какому народу желали бы вы принадлежать? Ни к какому [—].

10. Ваше любимое занятие? Знакомство с значительными писателями. [Знакомство с поэтами].

11. Ваше любимое удовольствие? Была всю жизнь охота. [Охота].

12. Ваша главная привычка? Бранить людскую тупость. [Бранить тупость и пить кофе].

13. Долго ли бы вы хотели жить? Как можно короче. [Наименее долго.

14. Какою смертью хотели бы вы умереть? Мгновенной. [—]

15. К чему вы чувствуете наибольшее сострадание? К незаслуженным страданиям. [К незаслуженным мукам].

16. К какой добродетели вы относитесь с наибольшим уважением? К скромности. [К терпению].

17. К какому пороку вы относитесь с наибольшим снисхождением? Скупость не глупость. [—]

18. Что вы всего более цените в мужчине? Ум. [—]

19. Что вы более цените в женщине? Красоту. [—]

20. Ваше мнение о современных молодых людях? Они быть может в общем развитее нас. [Что они в общем образованней нас]

21. Ваше мнение о современных молодых девушках? В них мало благонадежного, в смысле основательности. [Что в них мало прочного]

22. Верите ли вы в любовь с первой встречи? Шекспир выставляет Ромео и Юлию [Верю Шекспиру (Ромео и Юлия)]

23. Можно ли любить несколько раз в жизни? Конечно. [—]

24. Были-ли вы влюблены и сколько раз? Два раза. [—]

25. Ваше мнение о женском вопросе? Что это праздный вздор. [—]

26. Ваше мнение о браке и супружеской жизни? Это естественная тягота, которую все-таки нужно терпеть. [Что это естественная тягота, которую надо уметь носить]

27. Каких лет следует жениться и выходить замуж? От 21 до 50 и с 17 до 40. [от 20 до 50 и от 17 до 35]

28. Что лучше: любить или быть любимой? Лучше соединить одно с другим. [Одно без другого плохо]

29. Покоряться или чтобы вам покорялись? Без первого второе противно. [Без первого второе отвратительно]

30. Вечно подозревать или часто обманываться? И то и другое глупо. [То и другое глупо]

31. Желать и не получить или иметь и потерять? Первое лучше. [Первое].

32. Какое историческое событие вызывает в вас наибольшее сочувствие? Возстановление Наполеоном I власти и казнь Пугачева. [Отмена Наполеоном I революции и казнь Пугачева]

33. Ваш любимый писатель (в прозе)? Граф Лев Толстой [Гр. Л. Н. Толстой].

34. Ваш любимый поэт? Пушкин. [Гёте]

35. Ваш любимый герой в романах? Лукашка в Казаках. [—]

36. Ваша любимая героиня в романах? Осинка в «Трех смертях» Толстого. [Осинка в «Трех смертях»]

37. Ваше любимое стихотворение? «В последний раз твой образ милый» Пушкина. [«В последний раз твой образ милой»]

38. Ваш любимый художник? Скульптор Лизипп. [Лизипп]

39. Ваша любимая картина? Дрезденская Мадонна. [—]

40. Ваш любимый композитор? Глинка. [Шопен]

41. Ваше любимое музыкальное произведение? Его романсы. [Одна из его мазурок]

42. Каково настроение души вашей в настоящее время? Озабоченное неизвестностью. [Пустыня]

43. Ваше любимое изречение? «Насильно нельзя забыть, заснуть и полюбить». [«Medio tutissimus ibis»]

44. Ваша любимая поговорка? Ах ты Господи! [«Что же делать?»]

45. Следует ли всегда быть откровенным? Не всегда можно. [—]

46. Искренно ли вы отвечали на вопросы? Старался говорить правду. [Не желал лгать]

Разскажите самое выдающееся событие в вашей жизни».

На этот вопрос ни в том, ни в другом альбоме Фет ответа не дал.

3) Статья Бориса Садовского «Любовь в жизни и поэзии Фета» (в сборнике его статей «Ледоход», Петроград, 1916). В этой статье особенно ценны данные, характеризующие отношения Фета и Елены Ларионой, — эти данные основаны, по указанию автора (см. стр. 67), на свидетельствах современников.

4) Хранящееся в I отделении II секции Государственного Архивного Фонда «Правительствующего Сената, Департамента Герольдии, дело по отношению Ин-

спекторского Департамента о дворянстве недоросля Бржеского» (№ 2053/19). Из этого дела, ознакомиться с которым удалось благодаря любезному содействию С. В. Судакова, почерпнуты сведения о происхождении Алексея Федоровича Бржеского и о начале служебной его деятельности. В том же архиве, с помощью С. В. Судакова, отысканы и дела «О внесении герба рода Добровольских в Общий Гербовник Дворянских родов Всероссийской Империи» (№ 178/2) и «по отношению штаба корпуса путей сообщения о дворянстве кадета Лаврентия Добровольского» (№ 284). По этим делам установлена родословная Александры Львовны Бржеской и определена дата ее рождения. Эта дата приведена в определении Херсонского Дворянского Депутатского Собрания от 11 января 1847 г., Собрание-же заимствовало ее из метрического свидетельства о рождении Александры Львовны, выданного Екатеринославской Духовной Консисторией 5 февраля 1831 г. за № 655.

5) Фотографии А. Ф. и А. Л. Бржеских, принадлежащие Марье Васильевне Миллер, урожденной Безродной. У нее же хранится альбом ее матери Варвары Александровны Безродной, урожденной Касиновой, со 150 стихотворениями Бржеского, собственноручно им вписанными. Некоторые из этих стихотворений были напечатаны в журнале «Репертуар и Пантеон» (1846 г., № 8, стр. 357, 1848 г., VII, стр. 131) и в «Московском Городском Листке» (1847 г., № 259). 64 стихотворения Бржеского опубликованы К. Льдовым в «Литературных вечерах Нового Мира», 1900 г., № 2, 3 и 4. Появились они в печати вслед за статьей К. Льдова в журнале «Новый Мир» (1900 г., № 28) «Друг Фета Алексей Федорович Бржеский и его стихотворения 1842—1850». Эта статья указана мне Н. О. Лернером. В ней печальная весть о судьбе писем Фета к Бржеской.

6) Письмо Бржеского Фету от 12 ноября 1846 г., перешедшее в Государственный Российский Исторический Музей в Москве из Щукинского собрания (№ 283/15). Сотрудницы музея М. А. Голубцова и К. Д. Смирнова, отозвавшись на мою просьбу, доставили мне копию этого письма.

7) Метрическое свидетельство о браке Фета, выданное С.-Петербургской Духовной Консисторией 19 мая 1881 г. за № 3398.

8) Статья Бориса Садовского «Кончина А. А. Фета» («Ледоход», Петроград, 1916).

9) Устные сообщения М. В. Миллер, Е. Д. Щукиной и племянника А. Л. Бржеской В. Э. Добровольского.

Г. Блок.

ДИККЕНС В РУССКОЙ КРИТИКЕ.

Вопрос о литературном влиянии принадлежит к числу самых сложных. Влияние следует отличать от заимствования или подражания, переделки или пародии; их легко установить, ибо во всех этих случаях вопрос идет о сходстве содержания, в то время как влияние выражается не столько в содержании, сколько в выборе тем и в способе трактовать оное, т. е. в подходе к определенным темам. Для примера возьмем роман «Война и мир» Толстого и «Ярмарку тщеславия» Теккерея.

Проф. Н. Д. Чечулин указал на сходство построения этих двух романов и на то, что в обоих романах встречаются очень похожие характеры. Н. Д. Чечулин был в патриотической критике, увидавшей в его указании умаление творчества Толстого, сильно обруган (в «Новом Времени»); между тем, указание было совершенно правильным и, чего не подозревал Н. Д. Чечулин, это сходство много лет ранее было отмечено немецким критиком Юлианом Шмидтом; в свое время и указание Юлиана Шмидта было встречено критикой с негодованием; однако, факт остается фактом и негодовать было решительно не на что. Ведь никто не обвинял Толстого в заимствовании или подражании но несомненно, что он читал прелестный роман Теккерея и возможно что испытал бессознательное воздействие прочитанного.

В применении к Диккенсу вопрос о влиянии сводится к тому, что он читал и изучал и, с другой стороны, кто из писателей его изучал и восхищался им. Однако, влияние на Диккенса его предшественников—слишком широкая тема, не могущая входить в нашу задачу. Нас, конечно, должна более интересовать судьба Диккенса в России.

В России рано стали интересоваться и восторгаться Диккенсом. Ранее всего, как кажется, был переведен «Оливер Твист», а именно: в 1841 году этот роман вышел отдельным изданием. В «Современнике», в «Отечественных Записках», в «Москвитянине» и «Библиотеке для чтения» стали печататься переводы вновь появляющихся романов Диккенса, и критика отметила их выдающиеся достоинства; так, например, Белинский довольно часто упоминает о Диккенсе как в своих письмах, так и в своих статьях. В «Обозрении русской литературы за 1843 г.» он называет Диккенса первым романистом Англии и

отмечает, что и в этой стране, гордящейся тысячелетней цивилизацией, также много чудаков, оригиналов, невежд, глупцов, плутов, мошенников, воров, как и везде, да еще в придачу много таких злодеев и извергов, которые в других странах попадаются только как редкие исключения. В «Обозрении русской литературы за 1847 г.» Белинский говорит о «Домби и сын», называя его превосходным романом, далеко оставившим за собой все прежние произведения Диккенса. Белинский обещает свернуться к этому роману, когда появится полный его перевод, но своего намерения он не выполнил. Отзывы Белинского о Диккенсе, встречающиеся в письмах, более характерны для их автора, чем для писателя, коего они касаются: в письмах видна чуткость Белинского но в то же время и его крайняя импульсивность. В письме к Боткину, от 8 марта 1847 года, он пишет: «Прочти, пожалуйста, повесть Диккенса «Битва жизни»; из нее ты ясно увидишь всю ограниченность, все узколобие этого дубоватого англичанина, когда он является не талантом, а простым человеком... Уважаю практические натуры, les hommes d' action, но если вкушение сладости их роли непременно должно быть основано на условии безвыходной ограниченности, душной узости,—слуга покорный, я лучше хочу быть созерцающей натурой, человеком просто, но лишь бы все чувствовать и понимать широко правильно и глубоко. Я натура русская... не хочу быть даже французом...» Однако, через несколько месяцев Белинский пишет о Диккенсе и его романе «Домби и сын» совсем иное: «Это чудо. Все, что писано до этого романа Диккенсом, покажется теперь бледно и слабо, как будто совсем другого писателя. Это что-то до того превосходное, что боюсь и говорить: у меня голова не на месте от этого романа...». И несколькими днями позднее в том же декабре 1847 г.: «Это что-то уродливо, чудовищно-прекрасное. Такого богатства фантазии на изображение резко, глубоко, верно нарисованных типов я и не подозревал не только в Диккенсе, но и вообще в человеческой натуре. Много написал он прекрасных вещей, но все это в сравнении с последним его романом бледно, слабо, ничтожно. Теперь для меня Диккенс совершенно новый писатель, которого я прежде не знал. Зачем он так малоличен, так мало субъективен, так мало человек—и так много англичанин! Зачем он ближе к Вальтеру Скотту, чем к Байрону! Зачем не дано ему сознательных симпатий и стремлений, хотя настолько, насколько их у Евгения Сю». В этих суждениях много верного, но много такого, что теперь кажется столь же странным, как сопоставление Диккенса с Евг. Сю, но в сороковых годах этот писатель имел большой успех. О том, что «Домби и сын» произвел на русских читателей весьма

сильное впечатление, свидетельствует, вопервых, отзыв Шевырева в «Москвитянине», в котором он предсказывает, что Диккенс затмит Бульвера; и письмо Гоголя к Анненкову, в котором он называет величайшими писателями Англии Байрона и Диккенса.

Перевод романа «Домби и сын» вышел отдельным изданием в 1847 г., к этому же году относятся и отзывы Белинского, Шевырева и Гоголя.

О сильном впечатлении от этого романа можно заключать и потому, что теперь стали появляться переводы других произведений Диккенса, ранее не переведенных, так, например, в 1849 году переведен «Духовидец» (т. е. Одержимый), в 1850 г. «Записки Пиквикского клуба», а год спустя были изданы и «Скиццы» Боца.

В общем, различные направления русской критики отнеслись весьма благосклонно к Диккенсу. Так, например, Аполлон Григорьев противополагает Байрона другим великим писателям, в том числе и Диккенсу, и находит, что у Байрона нет суда над жизнью и над создаваемыми образами, того суда, который только и дает возможность художнику создавать живых лиц и отношение к образам, как к живым лицам; этот суд имеется у Шекспира, Диккенса и др. Ап. Григорьев сравнивает юмор Гоголя с юмором других юмористов и находит, что в Жан-Поле Рихтере преобладает немецкое мещанство, Гофман в эксцентричности ищет спасения от мещанства и филистерства, Стерн весь вышел из скептицизма XVIII века, и юмор его разлагается на слезливую сантиментальность и скептическую иронию. Юмор же Гоголя полон, целен и неразложим. Юмор у Диккенса исполнен любви, как и юмор Гоголя, но идеалы правды, красоты и добра у Диккенса чрезвычайно узки и его жизненное примирение довольно неудовлетворительно, чтобы не сказать пошло. Его братцы Чарльзы и другие добрые герои для нас приторны... Русские за смышленность, здоровый ум и известный юмор скорее переваривают в человеке примесь маленькой грязи, дряни, мошенничества — нежели уважат тупоумие за доброту. В этом отзыве Ап. Григорьева может быть слишком резко подчеркнуто отсутствие более широкого взгляда на жизнь и вообще более глубокого мировоззрения у Диккенса, которое поразило и Белинского в его отзыве о «Битве жизни».

Другой критик противоположного лагеря, а именно, Н. Г. Чернышевский ставит Диккенса очень высоко, но подробнее в оценку его произведений не входит. В «Очерках гоголевского периода русской литературы» встречаются две любопытные мысли, в которых как почти во всем, что писал Чернышевский, истинное тесно переплетается

с ложным и ошибочным. Чернышевский говорит, что пушкинские произведения навеяны Шекспиром, Байроном, и Вальтер Скоттом, и только с Гоголя русская литература становится вполне самостоятельной. Повести Гончарова, Григоровича, Л. Толстого, Тургенева и Островского также мало наводят на мысль о заимствовании, также мало напоминают вам что-либо чужое, как романы Диккенса, Теккерея, Жоржа Занда. Без сомнения, заимствований у перечисленных Чернышевским русских писателей нет, но сильное впечатление от произведений Диккенса на них несомненно (кроме Островского). Об этом, например, свидетельствуют слова Григоровича, который в главе 8-ой своих литературных воспоминаний говорит, что одно время он напрягал свое воображение, приискивая интересный сюжет — сюжет не вырисовывался и если приходил, то непременно напоминал хуторок Кольцова или страдания маленького «Оливера Твиста» — двух любимых его авторов того времени.

Второе мнение Чернышевского состоит в том, что в отношении к Диккенсу и отчасти Теккерею публика делится на два лагеря: одна не сочувствующая их стремлениям, негодующая на них, другая — напротив, сочувствует им, любит их до преданности, как представителей собственной нравственной жизни, как адвокатов собственных их желаний и задушевнейших мыслей. Эти люди (т. е. Диккенс) живут только для друзей. Но в Диккенсе большинству читателей нравится не его нравственное мировоззрение или не только оно, а художественная сторона его образов и негодование вызывает его карикатурность и вообще его излишнее подчеркивание комических и причудливых сторон человеческой природы. Чернышевский прав постольку, поскольку эта мысль его направлена против критики Н. А. Полевого, который обрушился на «Мертвые души» Гоголя и «Ревизора» и исключил при этом из области изящной литературы романы Диккенса, поставив их ниже грубых фарсов и буффонад. Критика Полевого может быть рассматриваема как пример довольно редкого непонимания значения некоторых художественных произведений.

Подобно Чернышевскому и Писарев высоко ценил Диккенса, хотя в своей статье об Университете он сообщает, что в 7-м классе гимназии начал читать превосходный роман «Холодный дом» и не кончил его. Замечательно, что наши «разрушители эстетики» бранят русских писателей именно за те черты, которые восхищают их в Диккенсе.

Из русских критиков упомянем еще о Н. Страхове, который в письме к Л. Н. Толстому пишет (Толстовский музей II., 99), что

Н. Н. Данилевский находит, что «Вы детей изображаете лучше Диккенса». Это суждение заключает в себе долю истины, поскольку дети Диккенса выведены в качестве маленьких взрослых людей, но в изображении Толстого не чувствуется той любви к детям, которая делает изображения Диккенса столь милыми человеческому сердцу. В другом письме (ibid., 107) Страхов называет «Анну Каренину» романом в духе Диккенса и Бальзака, далеко превосходящим все их романы.

Труднее указать влияние Диккенса на русскую литературу. Думаю однако, что оно было довольно значительным и его можно проследить на произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Толстого, не говоря о второстепенных писателях, напр. народниках. Возможно, что «Очерки бурсы» Помяловского задуманы под влиянием описания йоркширских школ в «Николае Никльби». Некоторые эпизоды из жизни бурсаков напоминают случаи из жизни молодого Давида Копперфильда. Думаю, что из двух сторон таланта Диккенса на русскую литературу оказала влияние, главным образом, сантиментальность, юмор же влиял, может быть, лишь на Гоголя. Во всяком случае тип Плюшкина очень напомнил некоторые персонажи из «Николая Никльби», а самая композиция Мертвых душ дает основания для сравнения с Пиквикским клубом. В обоих повестях нет завязки и развязки, а имеется в виду лишь описание типов, и если Чичиков не похож на Пиквика, то Осип и Самуэль Веллер представляют, mutatis mutandis, много общего. У Достоевского в ранних его произведениях имеются попытки использования юмора, но они весьма неудачны, сантиментальность же Диккенса, как на это указала иностранная критика (Вогюэ, Валишевский) повлияла на создание образа Нелли в «Униженных и оскорбленных». Что Достоевский высоко ценил произведения Диккенса, это видно, например, из «Дневника писателя»; здесь по поводу выставки 1873 года мы читаем, что наш жанр еще до Гоголя и до Диккенса не дорос: «Наш жанр на хорошей дороге и таланты есть, но чего-то ему не достает, чтобы двинуться и расшириться. Ведь и Диккенс — жанр, не более, но Диккенс создал «Пиквика», «Оливера Твиста» и «Дедушку и внучку» в романе «Лавка Древностей». Нет, нашему жанру до этого далеко; он еще стоит на охотниках и соловьях. Соловьев и охотников у Диккенса множество на второстепенных местах. Я даже думаю, что нашему жанру в настоящую минуту нашего искусства, сколько могу судить по некоторым признакам, Пиквик и Внучка покажутся даже чем-то идеальным, а сколько я заметил по разговорам с иными из наших крупнейших художников —

идеального они боятся хуже нечистой силы..... Диккенс никогда не видел Пиквика собственными глазами, а заметил его только в многоразличии наблюдаемой им действительности, создал лицо и представил как результат своих наблюдений. Таким образом, это лицо также точно реально, как и действительно существующее... у нас именно происходит смешение понятий о действительности...»

К числу поклонников таланта Диккенса принадлежал и К. Леонтьев, которому особенно нравился «Давид Копперфильд».

Леонтьев находил, что уважение к семье выразилось особенно сильно у германских народов и оно придает несравненную прелесть семейным картинам Диккенса; Леонтьев находит, что даже семейные картины гр. Л. Толстого не могут выдержать сравнения с теплотой и каким-то страстным этическим лиризмом Копперфильда (Собрание соч., V, стр. 127 — 128).

Говоря об упрощении европейского стиля, Леонтьев находит в современном литературном реализме нечто эклектическое, смешанное и принужденное: нынешний объективный всеобщий реализм есть второе смесительное упрощение, последовавшее за теплой объективностью Гёте, Вальтер Скотта, Диккенса (Собр. соч., V, 195). Леонтьев, как противник демократии, находит, что роман «Д. Копперфильд» много проиграл бы, если бы в нем не было энергичного, блестящего и благородного, несмотря на свои пороки, Стирфорта и его гордой и несчастной матери (Собр. соч., VI, стр. 8).

Высоко ценил Диккенса Н. Лесков: в его весьма плохом романе «На ножах» частенько встречаются ссылки на Диккенса: так напр., одно из действующих лиц, майор Форов читает книги Диккенса «Из семейного круга» и рассказ «Гавриэл и Роза». Во 2-ой части главы 9-ой романа Лескова приводится мысль из романа Диккенса «Крошка Доррит», в котором описана долговая тюрьма Маршальси. В 5-ой части главы 6-ой приводится цитата из «блестящего» романа Диккенса «Домби и сын» В заглавиях, которые Лесков дает отдельным главам своего романа, по крайней мере в начале его, чувствуется подражание Диккенсу. — Но еще сильнее чем Диккенс на Лескова влиял Теккерей; одна из героинь романа «На ножах» представляет неудачную копию Бекки Шарп из романа «Ярмарка тщеславия».

Подобно Достоевскому, все наши крупнейшие писатели высоко ценили талант Диккенса. Так, например, Тургенев, в письме к П. Анненкову от (19/31 января 1863 г.) пишет: «Я присутствовал при трех чтениях Диккенса и пришел в совершенно телячий восторг. Перед этой гениальностью все наши чтецы: Писемский, Островский, пре-

вращаются в нечто менее мухи. Какая веселость, сила, грация и глубина! Этого представить невозможно. Боткин раскачался и готовит в наш журнал статью». (Вестник Европы 1887, I, стр. 2).

Гончаров пишет: «в нашем веке нам дал образец художественного романа общий учитель романистов — это Диккенс. Не один наблюдательный ум, а фантазия, юмор, поэзия, любовь, которой он, по его выражению, «носил целый океан» в себе — помогли ему написать всю Англию в живых бессмертных типах и сценах (Полн. Собр. соч. 1884 г. VIII т. стр. 282 — 283). В «Литературном вечере» Гончаров говорит, что весьма немногие первоклассные таланты счастливо соединяли в себе содержание и форму — это Диккенс, Теккерей, Бальзак, Пушкин, Лермонтов, Гоголь. В некоторых романах художественность задачи есть одновременно и цель и средство, как например, в «Давиде Копперфильде» и «Пиквикском клубе»; в них царит художественная правда, в которой и зло и добро уравновешены, при чем роман не служит одному обличению (С. С., VIII, 75 — 76). Диккенс, Пушкин и Гоголь создали школу (С. С., VIII, 84).

Также высоко ценит Диккенса и Л. Толстой; в своей статье «Что такое искусство», в которой он так строго отнесся ко многим авторитетам и произведениям, считающимся классическими, он делает исключения для немногих авторов, в том числе и для Диккенса. Рассуждая о символистах и декадентах, Толстой говорит, что люди первой половины XIX века — ценители Гёте, Шиллера, Диккенса, Гюго, Бетховена и других часто прямо считают произведения нового искусства безумием и безвкусием, но такое отношение неправильно. Если мы считаем произведения Гёте, Шиллера, Диккенса и других прекрасными то огромное количество людей, весь рабочий народ не понимает этих авторов (§ 2). Толстой указывает и причину, почему он считает романы Диккенса прекрасными, а именно потому, что они представляют образцы высшего рода искусства, проистекающего из любви к Богу: таковы, например, «Повесть о двух городах» и «Колокола». Лучшие произведения искусства, например, Диккенса, передаю чувства, влекущие к единению людей (§ 18). Толстой признает только два вида хорошего искусства: во-первых, искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного чувства сознания положения человека в мире по отношению к Богу и ближнему и, во-вторых, такое, которое передает чувство, доступное всем людям всего мира, искусство житейское, всенародное. Ко второму роду Толстой относит «Давида Копперфильда» и «Пиквикский клуб», но эти произведения, по исключительности передаваемых чувств и по излишку специальных подробностей вре-

мени и места и, главное, по бедности содержания, сравнительно с образцами всенародного древнего искусства, доступны только людям определенного круга. Чувства эти очень исключительны, не общечеловечны, поэтому, чтобы делаться заразительными, автор обставляет их обильными подробностями времени и места.

Замечания Толстого вытекают из его общего понятия об искусстве о том, что оно должно служить религиозной идее. Для нас здесь важно было отметить, что Толстой все же причисляет Диккенса к первоклассным писателям, которыми он восхищается.

Дань уважения Диккенсу воздал и А. Плещеев в своей прекрасной книге «Жизнь Диккенса», СПБ. 1891. Много страниц посвятил Диккенсу и П. Боборыкин в его книге о западно-европейском романе, но его суждения не отличаются определенностью, и он примыкает лишь к мнениям Тэна в его «Истории английской литературы»; критика Тэна, без сомнения, весьма тонкая, в особенности в той части, в которой он указывает на уступки в произведениях Диккенса требованиям общественного мнения Англии, тем не менее Тэн недостаточно оценил талант английского писателя и слишком много останавливается на слабых сторонах. В книге Головина «Русский роман и русское общество», СПБ. 1904, указывается, между прочим, на то, что у Щедрина встречаются часто Бальзаковские и Диккенсовские типы, как, например, Иудушка. А. Амфитеатров в характеристике Победоносцева (изд. Шиповника 1907 г.) сравнивает его с мистером Подснапом из «Нашего общего друга», называя его «сановным мистером Подснапом на обер-прокурорском посту».

Мы не рассматривали влияния Диккенса на русскую литературу (например, на народническую); это слишком сложная и обширная тема; мы только привели доказательство того, какой популярностью Диккенс пользовался и у русской критики и у русских писателей. Более подробное сличение произведений русской литературы с романами «общего учителя романистов», как его называл Гончаров, не могло входить в нашу задачу.

Укажем только еще на то, что А. А. Потебня в Записках по теории словесности (изд. 1905, стр. 334) пояснял значение пословиц на прибаутках Самуэля Веллера, и что некоторые произведения Диккенса были переделаны для сцены, как, например, Пиквикский клуб был переделан О. Нотовичем в комедию в пяти действиях, а переделка «Сверчка за очагом» неоднократно давалась с большим успехом на русской сцене.

Из двух сторон таланта Диккенса, юмора и сантиментальности, на русскую литературу влияла сильнее сантиментальность, чем юмор;

большее впечатление произвело его изображение отрицательных типов и отрицательных сторон общественной жизни, в особенности описание преступников и преступлений, чем его героические характеры и картины семейного счастья. Может быть это объясняется тем, что герои Диккенса менее жизненны, чем его отрицательные типы. Влияние Диккенса, само собой разумеется, сказалось более на манере трактовать известные сюжеты, на выборе тем и на определенном к ним отношении, чем на самом содержании, которое всецело заимствовалось из русского быта и условий русской жизни. Отметим еще, что особый литературный род, а именно «святочные рассказы», столь популярные в Англии и столь мало соответствующие условиям русской жизни, появился в России, как мне кажется, под влиянием Диккенса.

Э. Л. Радлов.

ГЕРМАНСКАЯ НАУКА О ТЕАТРЕ.

(К методологии истории театра).

I

Существует ли научная история театра, возможна ли она вообще, каковы ее методы и приемы, задания и границы? Или же рано еще говорить об истории и стремиться к начертанию основных контуров эволюции театра? Быть может, необходимо прежде создать особую «Науку о театре», которая осветила бы изучаемый материал, определила его формы и указала, что́ именно подлежит изучению. Ведь театр,—по выражению Гете, «есть праздник всех искусств», своеобразное средоточие многогранной художественной жизни человечества, созидаемое при помощи ритмического, изобразительного и словесного искусств. Что же подлежит ведению историка театра, как отграничить его область от соприкосновения и смешения с тем, что надлежит ведать историку музыки, литературы или изобразительных искусств?

Эти вопросы не поднимались и не обсуждались в русской научной критике. Не проявив никакой воли к методу, историография русского театра устремилась по линии наименьшего сопротивления и, с легким сердцем подменив историю театра—историей драмы, занялась изучением драматической литературы... Труды Варнеке и Морозова, пока что единственные пособия общего характера, могут служить наглядным примером привычного уравнения «театр есть драма». Доброе намерение поближе подойти к изучению театра «как такового» намечается в коллективной «Истории Русского Театра» под редакцией В. Каллаша и Н. Эфроса. Но и здесь царит вольный дух научного дилетанства и сведения, собранные о постановках и актерской игре прошлых веков, даны в сыром виде, не будучи подвергнуты строго методической обработке. Ни для кого не тайна, что наши монографии об актерах являются сборниками анекдотических «закулисных» рассказов или же, в лучшем случае, собраниями чисто биографических данных, ценных как историко-культурный материал, но бессильных вскрыть облик сценического искусства прошлого.

Много полезного собрано трудолюбием В. Гернгроса-Всеволодского, но и его труды носят характер подготовительных работ, впервые вскрывающих огромный архивный материал, научное освещение которого станет возможным лишь тогда, когда появятся точные методы науки о театре.

Не иначе обстоит дело и в университетском преподавании. Различные курсы, читаемые в высшей школе по истории того или иного «театра», обычно сводятся к изложению истории драматической литературы. И здесь театр отождествляется с драмой. Такое положение университетской науки существенным образом отражается на всей постановке театральных интересов в культурной жизни страны, и отсутствие специального историко-театрального образования ощутимо повсюду: в театральных музеях и библиотеках, в журнальных и газетных редакциях, в различных студиях и драматических школах. Это вполне естественно: пока наука не выработала своего собственного метода, не овладела руководящими принципами работы — она бесплодна и бессильна давать какие либо практические результаты.

Быть может нам возразят, что корень зла — не в случайной инертности русских историков театра, а что по существу научная разработка театрального прошлого затруднена особенностями самого объекта исследования. Голос актера, раз прозвучав со сцены — бесследно исчезает; его жесты и мимика, не найдя своего вещественного отпечатка, пропадают для потомства; костюмы и декорации разрушаются, и весь спектакль, вся сценическая картина распыляется, так как ее нельзя поместить в музей, подобно картинам живописца-художника, и сделать предметом анализа и изучения многих поколений исследователей. Какая же может быть наука о театре, и как можно говорить о воле к методу, когда нет материала, нет объекта научного внимания?

Для того, чтобы ответить на затронутые вопросы, попытаемся заглянуть в научную лабораторию Германии — страны с более твердой и длительной научной жизнью, давно уже работающей в области истории театра. Ряд новых немецких работ, вышедших за последнее десятилетие, позволяет учесть, куда направляется в настоящее время научное рвение немецких историков театра и каково их методологическое credo.

II

После того, как Р. Пруц положил начало историческому изучению немецкого театра в цикле лекций, читанных в 1845 году в Берлине

и Штеттине [1]), а Эдуард Девриент дал в 1843 г. первый очерк эволюции немецкого сценического искусства (в классическом труде, до сих пор сохраняющем свою неотъемлемую ценность [2]), — исследовательская деятельность концентрируется вокруг Бертольда Лицмана (автора капитального труда о родоначальнике немецкого театра Фр. Шредере [3]) в издаваемых им «Историко-театральных исследованиях» [4]), где с 1891 по 1918 год опубликовано 30 различных монографий. С учреждением в 1902 году «Общества Истории Театра» в Берлине возникает новая серия работ, издаваемых под общим заглавием «Записки Немецкого Театрального Общества» [5]) исключительно для членов Общества. За сравнительно короткий промежуток времени (к 1914 г.), энергии инициаторов «Общества Истории Театра» удается выпустить в свет 20 прекрасно изданных трудов, положить начало систематической библиографии новейших работ по истории немецкого театра [6]), и организовать обширную «Театральную Выставку» в Берлине в 1910 году [7]), во многом дополнившую материалы по немецкому театру, в свое время (в 1892 г.) представленные на международной выставке «Музыки и Театра» в Вене.

В названных двух издательских сериях отражается научная деятельность немецких историков театра за последние двадцать пять лет, если не считать специальных статей и заметок помещаемых регулярно в «Ежегодниках», посвященных изучению Гете и Шекспира и некоторых других работ, о которых речь впереди. Огромный труд, выполненный с обычной для немцев тщательностью и точностью, свидетельствует о глубоком интересе к прошлым судьбам родного театра, о большом терпении и трудолюбии его выполнителей, об умении обращаться с историческими материалами, кропотливо собранными по различным провинциальным архивам и библиотекам. Здесь мы найдем ряд очерков, посвященных жизни отдельных театров 18-го века, как то придворного театра в Гота, Гетевского театра

---

[1]) R. Prutz. Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1848.

[2]) Ed. Devrient. Gechichte d. deutschen Schauspielkunst. I—III Bd. Lpz. 1848.

[3]) B. Litzmann. Friedrich Ludwig Schröder. I—II. 1890—94.

[4]) Theatergeschichtliche Forschungen hrg. von B. Litzmann I—XXX, Verlag Leopold Voss in Leipzig, 1891—1918.

[5]) Schriften der deutschen Theatergesellschaft.

[6]) См. выпуск XXI той же серии.

[7]) См. выпуск XVII Die deutsche Theateraustellung Berlin 1910 v. H. Stümcke Berl. 1911.

в Веймаре, Гамбургского Национального театра и др. [1]). Восстанавливается репертуар, имена актеров, режиссеров, хронология и статистика отдельных постановок, так что фактическая сторона театральной жизни ясно проходит пред читателем; освещается деятельность иностранных актеров в Германии 16—17 веков, главным образом английских и голландских комедиантов, впервые перенесших в Германию пьесы английского театра эпохи Шекспира [2]); обрисовывается многострадальная судьба кочующих актерских трупп [3]), сыгравших такую важную роль в развитии национального сценического искусства; выясняется их внутренняя организация [4]), и общий рост их духовного развития [5]). Характерны работы, посвященные «сценической истории» того или иного крупного драматического произведения, ставящие себе целью проследить эволюцию, переживаемую на сцене такими произведениями, как Гец фон Берлихинген (Гете), Разбойники Шиллера или же Гамлет Шекспира, в зависимости от видоизменяющихся приемов их инсценировки, актерской игры и восприимчивости зрителей [6]).

Если «Историко-театральные исследования» Лицмана обогатили научную литературу рядом исторических монографий, составленных на основе прочной филологической критичности, то «Запискам Общества Истории Театра» мы обязаны знакомством с целым рядом новых материалов; с впервые опубликованными письмами Ифланда, с дневниками Костенобля, с перепиской Софии Шредер, Генриетты Зонтаг и других деятелей немецкой сцены XIX века. Здесь же мы находим первые опыты собирания и опубликования иконографического материала по истории театра, его систематизации и классификации. Девятый выпуск «Записок» дает иллюстрированную галлерею немецких актеров XVIII и XIX веков, в сопровождении с их краткими точными биографиями, а XVIII том воспроизводит музейный материал театральной выставки в Берлине 1910 г. Обширная библиография и перепечатка ставших книжной редкостью старинных трудов дополняют облик высоко культурного общества и побуждают с живейшим интересом ожидать его дальнейших публикаций.

---

[1]) Theatergeschichtliche Forschungen Band 9, 1, 13.

[2]) ibidem Band 7, 18.

[3]) ibidem Band 11.

[4]) ibidem Band 25.

[5]) ibidem Band 15.

[6]) Theatergeschichtliche Forschungen. Band 2 Zur Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen v. F. Winter; Schriften d. d. Theatergesellschaft Band 15; Die Bearbeitungen von Schillers Räubern B. 1910; Band 12. A. Winds Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart Berlin 1909.

Но как ни странно, среди этих многочисленных монографий нет ни одной яркой, действительно высоко-талантливой работы, которая смело и решительно отыскивала бы новые пути в сложных вопросах истории театра и предлагала бы специфически театральные методы изучения. В перечисленных трудах многое является весьма ценным и поучительным, в особенности для русской историографии театра. Чувствуется твердая научность интереса к театру; ясно ощущается наличие каких то самодовлеющих и неоспоримых источников научного умения и рвения, скрытых где то глубоко в немецкой академической жизни, благодаря чему становится возможной непрерывная преемственность университетской работы над вопросами театра и его истории. Этой научно-театральной атмосферы и среды у нас к сожалению, еще нет—что и сказывается в отсутствии научных журналов, обществ и периодических изданий, объединенных историко-театральными заданиями. Нельзя не пожалеть, далее, что у нас не нашлось умения и охоты проделать аналогичную немецким трудам работу над изучением «сценической истории» наших классических драм, и проследить судьбу, хотя бы «Ревизора» или «Горе от ума», как она складывалась в зависимости от эволюции актеров, сцены и зрителей, с тем чтобы уловить их истинную жизнь и действенную силу. Таковые задачи еще ждут своего осуществления, и немецкие труды могут служить хорошим образцом и примером точного и аккуратного выполнения.

Однако—мы не найдем в них, как уже сказано, истинно творческого гения, не найдем того, что является движущим фактором каждой науки—в данном случае специального историко-театрального метода. Если мы проверим вышеназванные монографии с точки зрения методологической, то увидим без труда, что они не соответствуют еще науке о театре, в частности науке исторической.

Для характеристики методологической ценности разнородных историко-театральных исследований, появившихся в Германии до 1914 года, позволю себе привести авторитетное суждение профессора Берлинского университета Макса Германа, которому, как мне придется показать в дальнейшем, принадлежит честь и заслуга первого опыта обоснования подлинной научности историко-театральных изысканий в труде, озаглавленном «Исследования по истории немецкого театра средневековья и возрождения» [1]). Учитывая научное наследие,

[1]) Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance von Max Hermann. Mit 129 Abbildungen. Berlin 1914 Weidmansche Buchhandlung VI—540 стр.

доставшееся ему от предшественников, и обозревая довольно обширную литературу, накопившуюся по истории немецкого театра, Макс Герман вынужден констатировать, во-первых, что основное заблуждение—смешение истории театра с историей драмы—все еще не изжито, а во-вторых, что и чисто театральные исследования лишены прочной методической основы.

«Мы хотим (и наше желание вполне обосновано) — владеть историко-театральной наукой, но мы еще вовсе не владеем ею. Да мы не умеем даже, как следует, очертить границы будущей науки о театре. Тот факт, что на торжественных историко-театральных заседаниях читаются доклады о поэтическом значении драм Шиллера или о дневниках крупного австрийского драматурга,—является ясным симптомом, показывающим, что даже присяжные историки театра все еще допускают смешение истории драматической поэзии с историей сцены и ее устройства (des Bühnenwesens).

Но в истории театра нам нет дела до драмы, как поэтического творения; мы касаемся ее лишь постольку, поскольку драматург считается с сценическими условиями, т. е. поскольку драма дает нам непреднамеренный отпечаток сценических условий прошлого. Кроме того, мы рассматриваем драму, как часть репертуара и как объект работы художников сцены, стремящихся приспособить ее к видоизменяющимся сценическим условиям.

Но специфическая поэтичность драмы не входит в наш кругозор. Бойкая сценическая пьеса (das Theaterstück), театральная в узком смысле слова—иногда важнее для нашей точки зрения, чем величайшее драматическое произведение мировой литературы...

Но и там, где историко-театральное исследование, выключив драматические элементы, стремится к достижениям, действительно ему присущим, оно находится еще в преднаучном состоянии; вовсе не случайность, что в этой области научный работник столь спокойно объединяется с любителем: потому что здесь величайшие эрудиты не вышли за пределы дилетантизма. И если нам, в ответ на это объяснение, укажут на знаменитую биографию актера [1]), как на превосходный и вполне научный труд, то необходимо особо подчеркнуть: таковые эпитеты он заслуживает лишь в биографическом и культурно-историческом отношении, по существу же своего задания

О методах М. Германа и его школе впервые было мною сообщено в открытом заседании конференции Росс. Института Истории Искусств в докладе «Гравюра и театр», в декабре 1920 года А. Г.

[1]) Макс Герман имеет в виду монографию Litzmann'a о Шрёдере.

он оказывается совершенно несостоятельным: никто не в состоянии представить себе, хотя бы частично, ясную картину искусства его героя. Именно здесь скрыт решающий момент. Мы довольствовались обычно соединением и скреплением счастливо вскрытого материала: актовых записей, суждений критиков, картин—и называем это историей театра...

Но история театра—если она хочет стать наукой, должна обрести свой особой метод» [1]).

Только что приведенное нами суждение М. Германа является глубоко знаменательным. Оно строго, но справедливо подводит итог немецким историко-театральным исследованиям и в сущности аннулирует их истинно-научный характер. Это не наука, а только преддверие ее. Пред нами—или дилетантизм любителей или коллекционерство, или же, что опаснее всего, смешение разновидных заданий в виде замены истории театра историей драмы. Эта резюмирующая формула применяется автором ее только по отношению к Германии; в действительности ее значение шире, так как она вполне применима и к историко-театральным работам других стран, в частности к России. Разве история западного театра К. Манциуса (5-томный труд, являющейся до сих пор единственным пособием общего характера) не есть наглядный пример ученого дилетанства и полной методической беспринципности? Впрочем, воздержимся от обобщений, не имея возможности доказать их в пределах настоящей статьи. Нам важно было только отметить, что объем высказанных выше суждений весьма и весьма широк.

III

«Исследования по истории немецкого театра Средневековья и Возрождения» Макса Германа представляют собой капитальный труд, на осуществление которого автором было затрачено 14 лет. Начатая в 1901 году работа была почти закончена в 1909 году, но опубликование ее затянулось до 1914 года, когда она была издана при содействии интендатуры королевских театров в Берлине, использовавшей для этой цели средства, ассигнованные б. германским императором на печатание труда по истории немецкого театра.

Это труд целой жизни ученого, до того известного своими работами из области немецкого гуманизма. «Исследования» распадаются

[1]) Forschungen etc., стр. 5.

на две самостоятельные части: одна из них посвящена театру Нюрнбергских мастеров пения (мейстерзингеров), преимущественно Гансу Заксу, другая критическому анализу иллюстраций к драмам XV—XVI веков. Каждая из этих частей являет собой крупнейший вклад в науку, имеет огромное методическое значение и требует поэтому особого рассмотрения.

Каковы же основные положения, из которых исходит исследование? Первым долгом Макс Герман решительно отграничивает и отмежевывает историю театра от истории драмы. Сцена и ее устройство, актерская игра, режиссура, зрители—все эти элементы, созидающие театр, являются «факторами живущего по своим собственным законам самостоятельного искусства социального характера». В новейшее время это искусство считается, правда, с выпавшей на его долю задачей воплощать творения другого искусства—именно драматической поэзии, но изначала оно было совершенно свободным, и вплоть до наших дней оно отстаивает свою независимость и самостоятельность.

Отдельный творческий акт этого искусства—это спектакль, цельное, в самом себе завершенное, театральное представление. Совокупность этих творческих актов, т. е. театральных представлений и является материалом, подлежащим исследованию историка театра. Но представления прошлых времен не сохраняются подобно картинам или литературным произведениям. Поэтому необходимо, прежде чем писать их историю, реконструировать отдельный спектакль прошлой эпохи во всей его полноте. Нужно точно знать то, историю чего собираешься начертить, а это осуществимо только через реконструкцию отдельного сценического произведения, чрез восстановление и оживление всех его частей: сцены, актеров и зрителей, причем желанной и искомой целью будет наибольшая наглядность и образность реконструируемого спектакля. Только после таковой раставрации отдельных памятников театрального искусства возможно установление между ними исторической связи и последовательности. Сперва реконструкция, затем уже история.

Для исполнения намеченной задачи исследователь вынужден выработать особые приемы: «если история театра хочет стать наукой, то она должна найти свой особый метод». Но Макс Герман отказывается от дальнейшего теоретизирования по вопросу о методологии истории театра и предлагает своим читателям вместо слов—дело, а именно: свою реконструкцию спектакля от 14 сентября 1557 года в Нюрнберге, в церкви св. Марты, где исполнена была нюрнбергскими

мейстерзингерами трагедия о роговом Зигфриде «сапожника и поэта» Ганса Закса. Первая часть труда его (стр. 1—273) целиком посвящается выполнению данного задания: в первой главе восстанавливается зрительный зал и детальное устройство сцены, во второй—декорации, бутафория и костюмы и в третьей—самой обширной главе—актерское искусство.

Реконструкция проведена с поразительным мастерством и с исключительной эрудицией; привлечен огромный разнородный материал, проявлена редкая критичность и осторожность в выводах, дан пример удивительной прозорливости смелых конъюнктур и обнаружена такая гибкость критических приемов, что характеристика их представляется весьма затруднительной, не только в силу необходимой краткости нашего очерка, но также и потому, что невольно чувствуешь, что в основе их лежит не только твердая методичность, но и неуловимый талант ученого. Не будучи в силах дать исчерпывающую характеристику труда, попытаемся очертить главнейшие его особенности, хотя бы на отдельных примерах.

«Театр есть искусство, располагающееся в пространстве» (Theaterkunst ist eine Raumkunst). Признание этого тезиса влечет за собой необходимость с наивозможно большей точностью учесть то пространство, на котором развивается сценическое действие, т. е. сцену с ея декорациями, занавесью, бутафорией, ее соотношением к зрителям и многообразными возможностями движения по ней актера. Реконструкция сцены ставится поэтому во главе исследования и добытые результаты являются основой, к которой постоянно возвращается мысль ученого, непременно сверяющего все новыя данные с фундаментальным определением формы и размера сценической площадки и прилегающих к ней частей.

Отличие реконструкции сцены, предлагаемой Максом Германом, от аналогичных попыток, имеющихся налицо в трудах Крейценаха,— заключается, во-первых, в неукоснительном желании воссоздать пространственно сценические условия именно данного единичного спектакля (трагедии о роговом Зигфриде 1557 г.), а не театра той или иной эпохи вообще, как это сделано Крейценахом по отношению, например, к театру эпохи Шекспира. Во-вторых—в методическом использовании этих итогов при каждом следующем шаге исследования. Обсуждается ли проблема актерского движения по сцене, число и форма бутафорских предметов, то или иное соучастие фантазии зрителей — каждый раз новые факты сверяются с обнаружившимся ранее устройством сцены, контролируются им и в свою очередь по новому его освещают.

Таким путем неуклонного повторного эксперимента достигается редкостная четкость выводов; ряд новых и неожиданных гипотез укрепляется, иные исчезают, а в целом исследование движется вперед, имея под собой какую-то прочную, неоспоримую базу.

Исходя из скудных архивных данных, указывающих на церковь св. Марты, как на место действия театральных опытов нюрнбергских мейстерзингеров,—Макс Герман индуктивным путем приходит к конкретному определению всей инсценировки. Но какое огромное поле зрения необходимо охватить, дабы притти к точным результатам! Углубленное знакомство с церковной архитектурой Нюрнберга XVI века, учет подновлений и перестройки церкви — ориентирует в вопросе о величине места действия. Анализ сценических ремарок и изучение текста 63 трагедий и 65 комедий Ганса Закса вводит ряд детальных определений, как то: устройства подмостков в алтаре, расположения входов и выходов для актеров, роли ризницы, кафедры и клиросного кресла, как участников представления и значения заалтарного пространства, закрытого завесой, как места для переодеваний актеров. Возникающие затруднения разрешаются путем сопоставления и подсчета сценических ремарок, путем сравнения с книжными иллюстрациями эпохи и искусного использования новых данных о фантазии зрителей. Благодаря необычайной гибкости и разносторонности конъюнктур, изобретаемых автором, на реконструируемой сцене выростают постепенно все детали представления, наглядно, в точных очертаниях, располагаясь на топографически ясно воссозданной сцене.

Как пример проницательного критического анализа—можно привести расшифрование сценического смысла ремарок «geht ein» и «kumt» [1]), на первый взгляд кажущихся лишь словесными радакциями одного и того же действия—«входить на сцену». В действительности же, этим различным ремаркам соответствуют два противоположных направления актерского движения — два входа на сцену: один — из за занавеса на фоне сцены, другой—спереди, из зрительного зала. Отыскание этого различия определяет собой, конечно, весь план разверстки движений действующих лиц. Другой пример — любопытный тем, что гипотетическое построение приводит к вскрытию реальных архитектонических данных XVI века — следующий: очень сложный по приемам анализ текста и ремарок побуждает Макса Германа реконструировать вторую дверь, ведущую со сцены в ризницу и тем

[1]) Обычный смысл того и другого «kommen и eingehen» — «входить».

самым установить третье направление актерского движения. Строительная инспекция города Нюрнберга подтвердила отвлеченное построение ученого: осмотр, произведенный в церкви, показал, что таковая дверь действительно существовала в XVI столетии; в последующие годы она была искусно заделана при перестройке здания. И то и другое открытие—являются прямым результатом применяемого М. Германом метода проекции или разверстки на сценической площадке всего привлекаемого им материала.

Место действия и способ его употребления выяснены; следует реконструкция сценической картины, т. е. декорации, бутафории и костюмов. Здесь интересно усиленное использование материала изобразительных искусств—графики и художественного ремесла, а затем методический учет силы и характера воображения зрителей.

Вопрос о характере убранства сценической площадки приводит к изучению ковров XVI столетия на юге Германии, а затем к рассмотрению декорационной живописи, распространяющейся из Италии на север. И тот и другой экскурс—дают скорее отрицательные результаты. Хотя вблизи Нюрнберга и изготовляются в ту эпоху великолепные ковры, но мотивы рисунка—фигуральные, а не пейзажные, каковые могли бы быть использованы для декораций. Что касается итальянских перспективных декораций, то проникновение их в Нюрнберг в столь раннюю эпоху возможно, но весьма мало вероятно. Выяснение проблемы переносится в другую плоскость: какова в ту эпоху фантазия зрителей театра Ганса Закса? Приучена ли она представлять себе действующих лиц в связи с декоративным фоном? Ответ надо искать в популярных книжных иллюстрациях и в образности народных песен эпохи. Их изучение говорит скорее за то, что зрители склонны д о п о л н я т ь в своем воображении видимые отчетливо фигуры декоративным фоном и далеко не приучены с о з е р ц а т ь то и другое вместе, в одном слитном представлении. Однако и отсюда не вытекают еще конкретные выводы; выясняется лишь направление, в котором необходимо искать разрешения вопроса. Дальнейший критический разбор текста драм, в частности диалога, вскрывает одну особенность Ганса Закса: подробно рисуя в репликах пейзаж, он обходит молчанием топографию внутренних помещений, как бы предполагая ее известной и данной зрителю. Подсказывается вывод: пейзажные декорации создаются воображением зрителя, которому помогает в этом автор, а декорация внутренних помещений дана тремя стенами алтарного углубления. Этот итог подвергается однако еще двоякого рода контролю: подмеченная стилистическая особенность топографиче-

ских описаний в драмах Ганса Закса сличается, во-первых, со стилем описаний его повествовательных произведений, а во-вторых, со стилем таковых же описаний литературных (эпических) источников его драм. Только такое сравнение дает возможность утверждать сценичность, театральность манеры письма, подмеченной в драме, потому что как эпический рассказчик Ганс Закс творит иначе. Сличение аналогичных приемов описаний в повестях и драмах показывает специфическую сценичность драматического диалога и позволяет укрепить прежний вывод об упрощенном способе постановки, обходящейся без декоративных полотен. Как и в театре эпохи Шекспира декорация создается фантазией зрителя, в тесном сотворчестве его с автором-драматургом.

Итак, мы видим, что весьма сложный ход анализа неизбежен для точной реставрации сценической картины. Только путем обострения филологической критики текста и сравнительного анализа драматического и эпического стиля, в соединении с детальным обследованием с разных точек зрения материала изобразительных искусств и в связи с настойчиво проводимой проекцией всех раздобываемых данных на сценические подмостки — получаются доказуемые итоги. Эта воля к методу и является самым ценным моментом—глубоко впечатляющим читателя, вынуждаемого странствовать по иногда весьма запутанным и витиеватым путям исследования.

Не буду останавливаться на главе, посвященной выяснению всевозможных бутафорских предметов, игравших ту или иную роль в театральном зрелище. Укажу только, что их определение ведется в связи с учетом театральной традиции, унаследованной от театра мистерий и приводит к интересным вопросам о приемах водворения на сцену и удаления с нее театральных аксессуаров. Реконструируемая сцена заполняется, таким образом, разного рода предметами, сценическая картина оживляется, и остается только показать театральные костюмы, дабы уяснить себе всю декоративную часть постановки.

Для этой цели предпринимается изыскание, идущее в двух направлениях: с одной стороны изучается повседневная одежда и интерес к костюму 50-тых и 60-х годов XVI столетия в Нюрнберге, с другой—привлекаются все данные, известные относительно традиций театрального костюма средневековой сцены. Таким путем получается всестороннее освещение немногих ремарок и указаний в тексте пьес Ганса Закса, что дает возможность установить как старое, так и новое в области сценических одежд театра мейстерзингеров: устойчивость типических, стилизованных костюмов главных персонажей,

одетых по традиции театра мистерий, и живое новаторство, сказывающееся на усилении экзотического колорита одеяния некоторых других действующих лиц, что является результатом оживления интереса к этнографическим и историческим особенностям костюма, впервые проявляющегся в Нюрнберге в 50-тых годах XVI века. В то же время определяется способ использования на сцене повседневного костюма эпохи и приемы сценической характеристики сословий и профессий при помощи разного рода аттрибутов (книга для ученого, рог и копье для охотника, серп и грабли для крестьянина и т. п.). Точное критическое изучение обширного иконографического материала, главным образом «одежных книг» (Trachtenbücher) Нюрнберга XVI столетия и привлечение к исследованию новых данных (867 рисунков одежной книги Гельдта от 1565 г.; рукопись), придают главе о костюме характер монографии, ценной не только для историков театра, но и для всех интересующихся научным изучением данной отрасли прикладного искусства. Специальная же задача—уяснение специфической театральности костюма,—разрешена образцово и приводит к искомой наглядности сценической картины.

Но самая оригинальная и в то же время самая сложная часть работы—это глава об актерском искусстве театра Ганса Закса. Восстановить движение и жест актера на основании кратких сценических ремарок,—охарактеризовать стиль игры и выяснить, под какими влияниями он сложился—является заданием исключительной трудности, до сих пор казавшимся почти неразрешимым. Максу Герману приходится вырабатывать совершенно новые пути подхода и устанавливать первые вехи, намечающие возможности разобраться в этой, незатронутой еще наукой, области.

Наблюдения над драматическими произведениями Ганса Закса приводят к строгому отграничению стиля актерской игры в комедиях и трагедиях от актерских приемов в «масляничных играх» (Fastnachtspiele). Натурализм, проявляющийся в последних, совершенно чужд сценическому искусству в драме высого стиля, где господствует определенная система телодвижений, стилизованный, условно-типический жест, без индивидуализации и без сопровождения мимикой. Как и в лирико-музыкальных творениях нюрнбергских мастеров пения—в их театре царит «правило», которому и подчинен актер-любитель. Дилетантизм исполнителей преодолевается системой, уничтожающей индивидуальность актера, но зато легко усваиваемой неопытным артистом. Строгая стилизация актерской игры—основа театра Ганса Закса. Она явственно ощутима на всей динамике сценического дей-

ствия, поскольку последнее приводит к изображению движений в сценах свадьбы или суда; она определяет сцены сна, болезни и смерти, и подсказывает актеру изобразительные средства в сценах скорби или радости. Вскрытие и конкретное определение этой системы дается путем многосложного изучения жеста в различных областях художественного творчества данной и предшествующей эпох. В первую очередь к сравнению привлекается литургический жест, затем жест немецкого духовного эпоса и, наконец, иконописный жест в изобразительном искусстве немецкого средневековья, причем последовательно изучается эволюция жеста от ранне-христианского искусства, через романское и готическое искусство, вплоть до эпохи возрождения. Наряду с этим рассматривается жест светского рыцарского эпоса, песни о Нибелунгах, Гудруны, аллегорической и «бюргерской» повести конца средневековья. Это сравнительное изучение различными способами освещает жест средневекового театра и дает ясную картину развития актерского движения от ранней эпохи средневекового театра, с ее однообразными жестами, всецело еще связанными библейским текстом,—к натурализму, индивидуализации и патетичности жестикуляции, появляющейся в сценических зрелищах на исходе средних веков.

Благодаря столь широкой постановке, получается огромный горизонт, на котором обрисовываются весьма различные способы трактовки жеста в различных искусствах, как словесных, так и изобразительных; обнаруживается стилистическая закономерность каждого из этих искусств, наблюдаемая по отношению к жесту; получается возможность начертить хронологию жеста и проследить историческую преемственность традиции, как в повествовательной литературе, так и в скульптуре и живописи. Этот грандиозный фон ярко освещает все детали актерского движения на сцене Ганса Закса, позволяет определить их стиль и включить их в определенную историческую традицию.

Самым существенным итогом только что перечисленных экскурсов в смежные области эпоса и живописи является выяснение специфически-театральных жестов и стилистических принципов, которым подчинено историческое развитие их на сцене, в отличие от их эволюции в повествовательной литературе и в изобразительных искусствах, где имеют силу иные художественные законы. Сравнительный метод исследования, впервые примененный к актерскому движению, обнаруживает крайнюю устойчивость библейско-литургического жеста на сцене мистериального театра, и позволяет доказать

тесную связь его с упрощенным, стилизованным движением актеров-мейстерзингеров. В то время, когда эпос и живопись обладают уже гибкой и развитой системой жестикуляции, театр все еще хранит немногие условные жесты, отказываясь от мимики и не допуская индивидуализации движений. Жест на сцене живет своими собственными законами — вот главный тезис Макса Германа, который дает ему возможность занять особую позицию в вопросах о соотношении театра и изобразительных искусств, давно уже обсуждаемых в работах таких крупных историков искусства, как К. Мейер, П. Вебер, Е. Маль и Г. Керер. Впервые разработанный Максом Германом «язык жестов» вносит совершенно новое освещение и этой проблемы.

Отграничивая пластический или живописно-художественный стиль трактовки жеста от театрально-сценического, Макс Герман отделяет его и от эпических приемов использования жеста. Это осуществляется путем точного анализа сценических ремарок, т. е. выяснения, имеют ли ремарки театральный смысл или же они мыслятся, как дополнение и продолжение рассказа. Отсюда вытекает систематическое применение сравнительного анализа драматических и эпических приемов, что дает ключ к пониманию сценического значения ремарок и в сочетании с другими приемами критики — служит опорой реконструкции актерской игры.

Было бы ошибочно представлять себе эту реконструкцию в форме отвлеченного теоретизирования. Напротив, работа М. Германа вполне конкретна и кажется иногда целой энциклопедией детальных сведений об отдельных моментах сценического искусства. Если взять для примера шесть жестов, стоящих в центре актерского искусства театра мейстерзингеров, то мы встретим следующие движения: складывание рук, поднятие, сгибание их, соединение над головой и подъем всей руки. По поводу каждого из этих жестов дано целое исследование, как исторического, так и стилистического характера. Таким путем создается впервые картина актерской игры средневекового театра, которой не найти в прежних работах Пти де Жюльвиля, Манциуса, Крейценаха и других ученых. Можно смело сказать, что труд М. Германа реставрирует или вызывает к новой жизни целое искусство, понимание коего в его отдаленном прошлом было утрачено. Если греческого актера мы отчасти знали по трудам филологов-классиков (в частности Эмихена), то средневекового актера впервые показал нам М. Герман, проследив его игру от литургической драмы вплоть до эпохи реформации.

Итак опыт реконструкции спектакля «Трагедия о роговом Зигфриде» Ганса Закса, состоявшегося в Нюрнберге 14 сентября 1557 г. —завершен в полном объеме. Мы знаем место действия, убранство сценической площадки, ее топографию и устройство, учитываем ясно сценическую картину (декорации, костюмы, бутафорию) и представляем себе более или менее отчетливо стиль актерской игры. Одно звено самостоятельного театрального искусства восстановлено настолько наглядно, что вполне возможно инсценировать спектакль заново на современной нам сцене.

Каким огромным трудом удалось этого достигнуть—предоставим судить самим читателям.

Совершенно иной характер носит вторая часть «Исследований» Макса Германа, озаглавленная «Драматические иллюстрации XV и XVI веков» (стр. 273—527). Пред нами первый опыт строго методического анализа иконографического материала с театральной точки зрения. В немногих словах может быть выражено основное задание: учет сценического элемента картины, путем исключения из нее чисто живописных моментов (des rein Bildkünstlerischen).

Применяемый метод анализа является новостью, так как историки искусства, интересовавшиеся соотношением театра и изобразительных искусств подходили к проблеме совершенно иначе. Труды Вебера, Маля, Керера и других установили, как несомненный факт, что в церковном искусстве средних веков отражаются драматические представления эпохи. Некоторые театральные образы бессознательно усваивались художником и по памяти переносились им на картину. Цель этих исследований подчинена интересам истории изобразительных искусств: предполагая сценические представления известными,—они хотят разъяснить средневековые памятники искусства и показать, что во многих случаях бытовые элементы взяты вовсе не из жизни, а из театра.

Цели историка театра иные. Он исходит не из таких картин, которые, как бы без ведома художника, отражают театр. Его основа— изображения сознательно поставленные в связь с драматическими представлениями или с их сценическим воплощением, то есть иллюстрации к драмам или же „сценические картины“ в тесном смысле слова. Этот иконографический материал может быть использован научно только после строгого размежевания или отделения заключенных в нем театральных элементов от элементов чисто живописных. Ведь в древнюю эпоху иллюстрация к драме никогда не является „фотографией“ представления, а всегда есть „иллюстрация“, содержащая в себе ряд моментов изобразительного искусства. Необ-

ходимо поэтому найти ключ к уразумению сценического смысла гравюр.

Но учесть сценический элемент крайне трудно. Разбирая картину, мы нередко сталкиваемся с такими случаями, где введение в нее театральных элементов превратилось уже в живописную традицию. Таким образом,—в тех элементах живописных, которые мы должны выключить для наших целей—содержатся уже implicite театральные элементы. Точно так же уже режиссер мог опираться в своей постановке на искусство, так как начиная с XVI века художники принимают деятельное участие в инсценировках.

Что касается иллюстраций к драмам, то они могут возникнуть из весьма различных творческих импульсов. Иллюстратор сочиняет гравюры, украшающие книгу, совершенно не осознавая театрального характера драмы, а творя как бы для эпического произведения, что в XV—XVI веке вовсе не редкость. В таком случае напрасно искать в гравюре сценических данных, так как в ней преобладает, господствует чисто живописный элемент. Но есть и иные возможности: иллюстратор, вдохновленный каким либо ученым трактатом об античной драме, сам сочиняет ход сценического представления, по своему измышлению придавая гравюрам тот или иной театральный вид; или же он делает как бы набросок будущего, предполагаемого представления, и тогда его гравюра приобретает значение, сходное с этюдом современного режиссера-художника; наконец, при наиболее благоприятных для исследователя обстоятельствах, иллюстратор делает свои наброски во время самого представления или же, гравируя, вспоминает виденное им зрелище и б. м. свое собственное участие в сценическом действии. В этих трех случаях—налицо с м е ш е н и е театральных и живописных элементов, иногда чрезвычайно сложное и пред историком театра стоит труднейшая задача их расчленения.

Макс Герман кладет начало систематическому изучению иконографии театра, выбирая для своих наблюдений первоначальный фазис развития книжной иллюстрации на заре гуманизма, когда впервые появилась деревянная гравюра, украсившая первые переиздания античных драм и драматические произведения швейцарских драматургов XV и XVI веков. Захватывая ранние миниатюры, он детально анализирует все иллюстрации к изданиям Теренция, появившимся в Лионе, Страсбурге, Базеле, Ульме и Венеции, переходя затем к швейцарским иллюстраторам, как Герольд Едлибах, Памфилий Генгенбах, Никлас Манцель, Августин Фрис и Яков Руоф. В виде особого экскурса обследованы брюссельские живые картины по рукописи Бер-

линского графического кабинета, изображающие торжественный въезд испанской принцессы Іоанны (впоследствии матери Карла V) в Брюссель в 1496 году.

В каждом отдельном случае исследование Макса Германа выясняет возникновение данной серии иллюстраций и анализирует ее, включая в одну из вышеуказанных категорий. Кроме того, наиболее „театральные" гравюры сравниваются и сближаются с тем, что вообще известно о соответствующих сценических постановках. Особенно важным является сопоставление этих иллюстраций с родственными изображениями в изобразительном искусстве, сочиненными заведомо вне связи с иллюстрированием драм. Обязательно привлекаются произведения того же художника-иллюстратора, не связанные с драмой, ради выяснения, в чем он отличается как свободный художник, от приемов, присущих ему, как иллюстратору драмы. Если таких произведений того же художника не имеется—тогда привлекается к сравнительному анализу практика современного ему изобразительного искусства вообще.

Микроскопически-точный анализ отдельных иллюстрационных серий сплошь и рядом приводит к отрицательным выводам: сценического элемента в гравюре не оказывается. Так, например, гравюры к венецианскому изданию Теренция 1497 года задуманы всецело в плане чисто живописной традиции, заведомо вне сценического исполнения. Устройство сцены, видимой на гравюре, с занавесками вроде как у купальных будок, воспринято венецианскими книгоиздателями из предшествовавших гравюр Лионского издания и является не отображением реального театра в Венеции, а приемом, унаследованным по книжно-живописной традиции. Анализ брюссельских живых картин приводит к заключению, что в них преобладает чисто живописный момент, так как уже сам режиссер—художник опирается в своей инсценировке на приемы изобразительного искусства. Расположение действующих лиц в концентрических полукругах, угловые фигуры сторожей, симметрия композиции, постановка главного действующего лица лицом к зрителю и целый ряд других композиционных деталей говорит за то, что здесь режиссером был художник, что сразу осложняет учет сценичности, реальной театральности данных картин. Весьма характерным примером чисто эпического мышления иллюстратора может служить миниатюра Ватиканской рукописи Неистового Геракла (конца XIV века), где изображены „инфернальные фурии", которые только мельком упоминаются в монологе Юноны, ни разу не выступая в самом действии пьесы. Чрезвычайно

сложным оказывается учет гравюр Лионского издания Теренция (1493), созидавшихся при близком участии знаменитого ученого гуманиста Бадиуса. Здесь ученые догадки об устройстве античной сцены причудливо переплетаются с реально-театральными приемами инсценировок XVI века и только с величайшей осторожностью приходится определять театральность отдельных жестов, поз, костюмов и аксессуаров. Но все же здесь итог более утешительный, и целый ряд моментов чисто-театральных удается выделить из композиции гравюр. Поэтому анализ Лионского Теренция поставлен в центре изысканий, освещающих дотоле совершенно неизвестную эпоху истории театра. Более обильный материал дают гравюры к «Игре Страстей Господних» Руофа, так как само издание имело целью побудить сограждан к постановке театрального зрелища.

Итак, пред нами действительно новый, строго научный метод. С величайшей осторожностью приводятся выводы, получающиеся путем изучения неизмеримо широких областей смежного изобразительного искусства. Труд Макса Германа может быть охарактеризован как ультра-критичный, так как сплошь и рядом углубленное, медлительное изучение гравюры приводит лишь к некоторым предположениям о возможной сценичности того или иного жеста или костюма. Но если предложенный анализ гравюр и не дает сразу положительных и совершенно ясных результатов, то во всяком случае новый путь науки о театре открыт, и найден способ расшифрования театральности гравюр. В этом—огромное методологическое значение второй части «Исследований». Не учтя многообразного опыта немецкого ученого, нельзя вести в будущем историко-театральные работы.

IV.

По стопам Макса Германа идет его ученик, Бруно Фелькер, в прекрасно составленной монографии «Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis» [1]), представленной в 1916 году в университет Грейфсвальда при соискании звания приват-доцента. Предметом работы является, как и у М. Германа—реконструкция цельного спектакля, в данном случае, первого представления «Гамлета» на берлинской сцене 1778 года, при чем опорой реконструкции являются гравюры

[1]) Dr. Bruno Voelcker, Die Hamlet Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18 Jh. Leipzig 1916 L. Voss. 246 стр. с 15 гравюрами.

немецкого художника Ходовецкого, посвященные воспроизведению отдельных сцен из Гамлета. Тема необычайно интересная во многих отношениях, так как именно после перваго появления Гамлета на берлинской сцене в 1778—79 годах,—разростается то огромное увлечение Шекспиром, которое захватывает всю Германию, та «гамлетовская лихорадка», которая царит в немецком обществе конца XVIII в. и так ярко характеризует настроение сентиментально-романтической эпохи. Через несколько лет каждый из 30-ти немецких театров, ставит Гамлета и имеет своего любимого актера—воплотителя мечтательно-меланхолического облика датского принца. Восторг, присущий Белинскому в его восприятии Мочалова—Гамлета, является прямым отзвуком этого увлечения Шекспиром.

При использовании гравюр Ходовецкого для реконструкции премьеры Гамлета первым долгом приходится выяснить отношение художника к театру вообще и в частности к спектаклю, о котором идет речь. Так как исследуемая эпоха гораздо ближе к нам и более богата литературными воспоминаниями, письмами, дневниками, журнальными и газетными рецензиями, то труд Фелькера, конечно, гораздо более легок и доступен, чем изыскания М. Германа, углубившегося в неясные дали раннего гуманизма. В частности, вновь найденный дневник Ходовецкого помогает установить его живой интерес к представлениям Гамлета, его неоднократное посещение театра, близкое знакомство с главными актерами (которых он портретирует) и выполнение гравюр под непосредственным впечатлением виденного в театре. Таким образом, обстоятельства весьма благоприятствовали тому, чтобы на гравюрах художника отразились действительно-театральные моменты—жесты, позы, костюмы и мизансцена.

Но для научного анализа необходимо еще в каждом отдельном случае выяснить, творит ли Ходовецкий, как свободный художник-гравер, или же он реально воспроизводит виденное на сцене. Для этой цели привлекается все обширное художественное наследие Ходовецкого и сравниваются стиль, манера и приемы его театральных и нетеатральных композиций. Когда мы подмечаем на его театральных гравюрах особенности не свойственные другим его композициям, получается вероятность, что мы имеем дело с элементами реального театра, с известного рода репродукцией сценического. Но когда театральные гравюры по манере своей ничем не отличаются от свободных композиций, тогда эта вероятность ослабляется или даже вовсе исчезает. Для примера можно привести наблюдение, что обычно

Ходовецкий рисует сидящих за столом людей, не стесняясь располагать их спиной к зрителю. Но в театральных своих картинах художник от этого отступает и показывает сидящих за столом только лицом к зрителю, что объясняется его стремлением удержать театральный облик группы, так как на сцене XVIII века нельзя еще поворачиваться спиной к зрителю. Путем сличения целого ряда таких особенностей и ведется учет сценичности гравюр.

Бросим общий взгляд на итоги интересной работы. Явственно сказывается, что декоративная часть постановки в общем мало отражается на гравюрах. Сценическая картинность немецкой драматической сцены 70-х годов XVIII столетия настолько жалка и убога, что художник отказывается от ее воспроизведения и сам, в живописном порядке, сочиняет декорации, освещение и убранство комнат на своих картинах. Освещение комнат на гравюрах определенно несценично: свет падает конусообразно сбоку из окна, как обычно в intérieur'ах Ходовецкого. На реальной же сцене существовали, как известно, три источника света: сверху (люстра), спереди (рампа) и из боковых кулис. Анти-художественное «театральное» освещение сцены неприемлемо для классика Ходовецкого, и он заменяет его своим—вымышленным живописно—светом. Точно так же несценичны углы комнат, видимые на гравюрах; декорация замкнутой комнаты появляется на немецкой сцене на двадцать лет позднее и укрепляется только в начале XIX века. Многообразная орнаментовка дверей и стен на гравюрах (в готическом стиле, под барокко, рококо и ренессанс) немыслима на нищенской бедной сцене берлинского театрика странствующего антрепренера и является плодом фантазии художника, а не воспроизведением сценической обстановки.

Ряд декоративных деталей оказывается, правда, при внимательном анализе, сценичным, но в целом декоративная часть гравюр далека от нехудожественности сцены тогдашнего театра.

Но зато актерское искусство хорошо и ясно отражается на гравюрах. Обнаруживается, что группировка фигур у Ходовецкого действительно дает картину навыков и приемов сцены XVIII века. Расположение групп полукругом, расстановка en face, помещение знатных лиц справа от подчиненного—все это театрально и характерно для «живописного» стиля постановок эпохи рококо. Разбор различных положений ног актеров на гравюре вскрывает наглядно известную «балетную выступку» актеров XVIII века с своеобразным применением балетных позиций. Пред нами проходит, далее, ряд театральных жестов, частью стереотипных: скрещение рук заворачиваемых в

плащ, прятание руки в жилете; частью чисто индивидуальных, создаваемых первым исполнителем роли Гамлета известным актером Брокманом. Жесты «живописующие» и «выразительные», как гласила театральная терминология теоретиков сценического искусства XVIII века; растопыренные пальцы для выражения ужаса; игра с носовым платком в «слезных» сценах, — все эти детали актерского стиля эпохи наглядно восстают на гравюре при свете критического анализа. Так как и театральный костюм воспроизведен довольно точно, то в целом получается наглядность реконструкции, дающая возможность инсценировать и в наше время спектакль, воспроизводя его в старинных очертаниях.

Работа ученика Макса Германа прекрасно подтверждает целесообразность и полезность метода учителя. Видоизменяя методические приемы в зависимости от иной эпохи и материала, Фелькер соединяет реконструкцию спектакля с анализом гравюр и достигает возможности весьма точно и наглядно охарактеризовать актерскую игру XVIII столетия, в частности, актера Брокмана. Элегически умиленный, сентиментальный Гамлет Брокмана восстает перед нами, как живой, со всей манерностью стиля рококо накануне появления реализма на сцене.

Говоря о школе, созданной Максом Германом, нельзя умолчать о работах других его учеников, появившихся значительно раньше, еще до выпуска в свет «Исследований» их руководителя. Они характеризуют направление, приданное семинарским штудиям по истории театра и интересны по своему оригинально задуманному подходу к теме.

Две работы заняты освещением искусства актера [1]) XVIII века. Помимо обработки всех биографических данных и общего очерка деятельности двух драматических артистов немецкой сцены — Брандеса и Бека, здесь дан опыт более специальной характеристики приемов и навыков их игры. Для этой цели сознательно выбираются из общей массы сценических деятелей такие актеры, которые в свое время являлись сочинителями весьма популярных и ходких пьес, выступая в них в ответственных ролях. Заранее можно предположить, что на структуре пьес актеров-драматургов так или иначе скажется их актерское искусство: в указаниях на «немую игру», в способе введения пауз, в ремарках, предписывающих определенные жесты и позы

[1]) J. Klopfleisch J. Ch. Brandes Dissertation Heidelberg 1906. H. Knudsen H. Beck Leipzig und Hamburg 1912.

ит. п. Внимательное сопоставление всех этих данных с тем, что вообще известно о названных актерах и о репертуаре эпохи—действительно дает возможность уловить некоторые, дотоле неподмеченные особенности их сценического облика.

Третья монография посвящена очерку жизни и творчества театрального критика Германии XVIII века — Шинка [1]). Помимо выявления общеэстетических и философских основ его рецензий, здесь исследуется особенно тщательно его оценки актерской игры, причем методически учитывается, поскольку он осознает и следит за высотой и тембром голоса, за темпом речи, за сопровождающим декламации движением, за пантомимой и пр. Опять таки и здесь налицо желание определить приемы критики в ее специальном применении к художественному восприятию искусства сцены.

Как уже отмечено, эти работы ученические и потому выполнение их не совсем убедительно. Важно, однако, отметить новаторский дух их, проистекающий, очевидно, из смелых поисков историко-театральных методов, открываемых их учителем.

V.

Подведем общие итоги нашим наблюдениям. На основании их можно утверждать, что наука о театре существует и имеет свои определенные задания. Она зиждется на определенной воле к историко-театральному методу и ищет пути как можно ближе подойти к театру, «как таковому», сознательно отказываясь от смешения истории театра с историей драмы. Такое методическое направление приводит прежде всего к установлению тесной связи между историком театра и историком изобразительных искусств. В круг сведений, требуемых для ученого исследователя прошлых эпох театра, необходимым образом включаются обширные области искусства.

Новый аспект открывается при условии точного определения места действия, устройства сценической площадки, ее убранства, мизансцены в широком смысле слова, включая сюда и костюмы. Это логически ведет к сравнительному изучению архитектуры, декорационной живописи и ряда областей прикладного искусства, как например, коврового искусства, гобеленов, резьбы по дереву, одежды и т. п. Только при условии использования всего этого материала

[1]) R. Bitterling. Joh. Fr. Schink. Leip. Hamb. 1911, Thg. Forsch. 23.

вскрывается сценическая картина и становится возможной реконструкция спектакля в целом.

Связь с искусством изобразительным диктуется, кроме того, тем обстоятельством, что источником наших сведений о старинном театре является гравюра, сценический смысл которой необходимо отделить от ее живописно-художественного значения. Изучение иконографического материала, с особой театральной точки зрения, требует конечно, не только обширных знаний, но и строжайшей методической осторожности в проведении сложного размежевания «сценического» от чисто-живописного.

Создавшаяся за последние десятилетия школа Макса Германа полагает начало научному изучению театра «как такового», выдвигая на первый план задачу реконструкции спектаклей, характерных для той или иной эпохи, причем изучение и использование иконографии театра является главным вспомогательным орудием.

Вполне реальные итоги работы — налицо: реконструкция театра Ганса Закса конца XVI века и премьеры Гамлета на немецкой сцене XVIII века—даны с образцовой точностью, как для сценической картины, так и для неуловимого, как казалось прежде, актерского искусства.

Опыт немецкой науки подсказывает некоторые выводы и для научной постановки изучения истории театра в России. Прежде всего—будущим историкам театра необходимо дать прочное усвоение обширного материала изобразительных искусств. Это фундамент, без которого нельзя строить исследовательские институты по истории театра, какой бы характер им ни был придан в процессе реорганизации нашей высшей школы. Но в то же время, будущий исследователь должен владеть всем сложным аппаратом историко-филологической критики, особо обостренной и гибкой в связи с специально театральными задачами. Сравнительное изучение эпических, драматических и сценических приемов творчества, требуемое существом дела, не отрывает его от истории литературы, но только подчеркивает необходимость изучения ее стилистических особенностей.

Во всеоружии знаний и метода будущий историк русского театра найдет заманчивые для его инициативы темы, давно уже ждущие своих исследователей. Реконструкция театра царевны Наталии Алексеевны, первых представлений Ревизора и Горе от Ума, анализ русского театрально-иконографического материала, вроде гравюр к «Начальному Управлению Олега» Екатерины II (издание 1791 года), далее—характеристика Белинского, как театрального критика, и

определение сценического искусства Мочалова—вот несколько очередных проблем, подлежащих освещению со стороны театральной в том понимании, какое устанавливается ныне формирующейся наукой о театре.

Проф. *А. Гвоздев.*

НЕКРАСОВ.

Некрасов — очередная тема не только потому, что прошло сто лет со дня его рождения. Я нарочно пишу о Некрасове после поминок и вне всякой связи с ними. Дело — не в столетии, а в том, что Некрасовым, действительно, пора заняться. Пора показать, что Некрасов — сложная и живая историко-литературная проблема, для уяснения которой, несмотря на существование всяких специалистов, облюбовавших себе эту «легкую» тему, сделано очень мало.

Некрасов — тема, ставшая в наше время принципиально-важной. Под «нашим временем» я разумею в данном случае революцию не политическую, а научную — борьбу за создание новой системы понятий и методов для историко-литературного анализа, борьбу за построение поэтики и, тем самым, истории литературы.

До сих пор принято думать, что у Некрасова — «слабая форма», что в его поэзии — «дело не в форме» и что потому так называемым «эстетам» с ним делать нечего. Эти мнения свидетельствуют только о дурном эстетизме тех, кто их высказывает — о примитивности их вкуса и об ограниченности их представлений об искусстве.

Получается своеобразный парадокс: эстетами, в вульгарном смысле этого слова, оказываются именно те, кто отрицает в Некрасове форму и «прощает» ему ее отсутствие. Под формой они понимают нечто «красивое», «изящное».

Да, Некрасов — «некрасив» (каламбур невольный). Но некрасивого и неизящного в искусстве, и именно в литературе, много. Комическое, гротескное, пародийное — всегда некрасиво. И в то же время именно в этих видах, быть-может сильнее и ярче, чем в других, подчеркивается форма, как система определенных художественных приемов.

Но оставим на этот раз спор об «эстетах» и о «форме». Будем говорить о художественном методе — это слово не вызывает никаких посторонних и затемняющих самый вопрос ассоциаций. Употребим этот педагогический прием, чтобы отвлечь внимание от привычных и потому механически-возникающих связей. Ведь споры часто порождаются не столько сложностью самого предмета, сколько накоплением споров вокруг него. «В одном случае из ста тот или иной вопрос

усиленно обсуждается потому, что он, действительно, темен; в остальных девяноста девяти он становится темным, потому что усиленно обсуждается.» (E. Poe—«The Rationale of Verse».)

1

Некрасов принадлежит к числу поэтов, художественный метод которых подчеркнут, показан. Это было необходимо при той полемической позиции, которую занял он в истории русской поэзии. Недаром Тургенев называл его «поэтом с натугой и штучками», недаром определил эту поэзию как «жеванное папье-маше с поливкой из острой водки». Поэзия Некрасова была для Тургенева физиологически-невыносимым, непереваримым кушаньем, потому что совершенно не подходила к его диэтическим воззрениям на литературу, но тем сильнее ощущал он в ней присутствие острых и пряных веществ.

Как чаще всего бывает—суждения современников-врагов интереснее, содержательнее и точнее, чем неопределенные, расплывчатые похвалы друзей и потомков. Врагу приходится аргументировать, приводить конкретные примеры, высказываться до конца, а с друга это не спрашивается. Да и помимо этого—в настоящей борьбе (не мелочно-житейской) всегда больше правды, чем в согласии, которое часто свидетельствует о пассивности восприятия и о непонимании. Истина, по природе своей, активна и потому требует борьбы.

Для нас Некрасов—прошлое, которое надо изучать. Наша борьба направлена не против Некрасова и не за него, а против того беспринципного и, в существе своем, безразличного «приятия» Некрасова, которое изучением назвать нельзя. Некрасов—живой исторический факт, а такие факты надо уметь разглядывать.

Тургенев, как озлобленный и упрямый эпигон, ошибался, потому что не только боролся, но и сердился. В конце шестидесятых годов он ясно видел, что поэзия, как он ее понимал, гибнет, но приписывал это случайности и говорил трафаретные фразы: «Недостаток талантов особенно талантов поэтических—вот наша беда.» Робкий и неуверенный в своем пути Полонский нравится ему больше не только Некрасова, но и Фета. Вот—общее его суждение, высказанное в письме к Полонскому 1868 г.: «в одном тебе в наше время горит огонек священной поэзии. Ни графа А. Толстого, ни Майкова я не считаю! Фет выдохся до последней степени; а о г.г. Минаевых и тому подобных и речи не может быть, так как и сам учитель их, г-н Некрасов—

поэт с натугой и штучками; пробовал я на днях перечесть его собрание стихотворений... нет! Поэзия и не ночевала тут—и бросил я в угол это жеванное папье-маше с поливкой из острой водки. Ты один можешь и должен писать стихи».

Тургенев, бросающий в угол недочитанный том стихотворений Некрасова,—это исторический жест, достойный внимания. Некрасов не просто не нравился, а оскорблял, вызывал гнев и отвращение. Важно припомнить, что это отношение не связано с житейской враждой—будучи еще приятелем, Тургенев не скрывал от Некрасова, что до его стихов он—«не охотник». Тут—разные лагери, разные понимания того, что̀ такое поэзия.

Да, поэзия, как понимал ее Тургенев, не ночевала у Некрасова, а только изредка наносила визиты, как бы напоминая ему о своем, хотя и плачевном, существовании. И Некрасов принимал ее насмешливо, потому что знал, что победа будет за ним. У него была своя Муза, которая и дневала и ночевала—непохожая на своих классических сестер, взятая с улицы, хотя и кокетливая, даже до театральности. У него были особые вкусы—пусть несколько испорченные. Так бывает у иных гастрономов.

Некрасов был явлением исторически-неизбежным и необходимым Этим вовсе не умаляется значение индивидуальности. Свобода индивидуальности проявляется не в отъединенности от исторических законов, а в умении их осуществить—в умении быть актуальным, слышать голос истории. Индивидуальность и исторический закон—понятия не противоположные и не исключающие друг друга. Творчество (а индивидуальность есть понятие творческой личности), вообще, есть акт осознания себя в потоке истории—оно ответственно.

Историческая неизбежность и необходимость поэзии Некрасова была уже определена С. А. Андреевским, статья которого (в «Литературных Очерках»)—одна из самых умных в Некрасовской литературе. Она написана в 1889 году, когда период борьбы с Некрасовым еще не закончился («Спорный поэт...»—начинается эта статья), но уже ясно было, что просто по-Тургеневски «бросить в угол» его стихотворений нельзя. «Это время (пишет Андреевский) требовало, чтобы поэзия, если она желала иметь своих слушателей, понизила тон опростилась. Некрасов приспособился к этому трудному положению». Скажем несколько иначе: Некрасов не просто «приспособился» (в этом есть оттенок презрения, характерный для Андреевского, по существу настроенного к этой поэзии враждебно и называющего ее «поэзией удешевленной для всеобщего употребления, поэзией-аплике, мельхио-

ровой»), а создал именно тот тип поэзии, который был необходим для создания нового восприятия. Необходимо было создать это новое восприятие, чтобы поэзия имела слушателей, потому что слушателей поэзия должна иметь. «Толпа» часто значит гораздо больше в жизни искусства, чем «избранный круг» профессионалов и любителей.

Беранже, историческая позиция которого в истории французской поэзии во многом аналогична позиции Некрасова, писал в предисловии к своим стихам (1833 г.): «Нужен был человек, который заговорил бы с народом на понятном ему и любимом языке... Я был этим человеком... Есть моменты в жизни нации, когда лучшей музыкой является барабан, бьющий тревогу.» Беранже сам объясняет причину своей широкой популярности—и здесь опять аналогия кажется совершенно законной: «Почему наши молодые и крупные поэты пренебрегли успехом, который доставила бы им, не мешая другим работам, песня? Мы были бы в выигрыше, а им самим, я смею это сказать, было бы не бесполезно спускаться иногда с высот нашего старого Пинда, несколько более аристократического, чем этого хотел бы дух нашего милого французского языка. Их стиль, без сомнения, должен был бы отказаться, хотя бы отчасти, от пышных слов; но зато они привыкли бы замыкать свои идеи в формы разнообразных и более или менее драматичных маленьких пьес—пьес, которые схватываются народным инстинктом, хотя для него и остаются незамеченными самые удачные детали. Это и значит, по моему, mettre de la poésie en dessous. Это, в конце концов, пожалуй, обязанность, которую налагает на нас простота нашего языка и с которой мы считаемся слишком редко... Я иногда думал, что если бы наши современные поэты поразмышляли о том, что отныне культивировать поэзию надо для народа, то они позавидовали бы той маленькой пальмовой ветви, которую мне, за их отсутствием, удалось заслужить и которая была бы, разумеется, долговечной, если бы относилась к более достойным. Когда я говорю: народ, я разумею толпу; я разумею, если угодно, чернь, низы (le peuple d'en bas). Она не восприимчива к тонкостям ума, к изысканности вкуса—пусть так! но именно поэтому она заставляет авторов придавать своим сочинениям больше силы, больше размаха, чтобы привлечь ее внимание... Мне кажется, что Шекспир покорился этому счастливому положению.»

Некрасов, как и Беранже, понимал, что в этот момент голос толпы, а не «избранных», был голосом истории. Некрасов спасал поэзию тем, что как бы врывался в нее с улицы, не считаясь с традициями. На самом деле он пришел не с улицы, а из самой лите-

ратуры. Важно не забывать, что начал он с самой традиционной, «высокой» поэзии и старательно повторял ее штампы (сборник «Мечты и звуки», 1840 г.). Приведу один характерный пример — из стихотворения «Смерти» (1838 г.):

Когда душа огнем мучений
Сгорает в пламени страстей.

«Огнем сгорает в пламени» — обессмысленное клише, происхождение которого совершенно ясно: ставшая ходячей поэтическая метафора, которая уже не ощущалась. Характерно, что с таких подражаний высоким образцам начал и Беранже. В том же предисловии он рассказывает о себе: «Юность мою баюкали самые возвышенные поэтические грезы; нет почти ни одного высокого жанра, которого бы я не испробовал для себя».

Некрасов, как и Беранже, быстро увидел, что на этом пути спасения нет — что история требует другого. Надо было искать новых приемов, новых методов и в области стиха, и в области жанра. Надо было создавать новый поэтический язык и новые поэтические формы, потому что искусство живо восприятием, а Тебальды и Вероники (баллада «Ворон») уже не ощущались. В такие моменты является пародия — «Текла» должна превратиться в «Феклу». Некрасов так и поступает, когда в 1846 г. пишет стихотворение «Женщина, каких много»:

Она слыла девицей идеальной,
Имела взгляд глубокий и печальный,
Сидела под окошком по ночам —
И на луну глядела неотвязно.
Болтала лихорадочно, несвязно,
Торжественно молчала по часам...

Впивалася в немецкие книжонки,
Влюблялася в прекрасные душонки —
И тотчас отрекалась... навсегда...
Благословляла, плакала, вздыхала,
Пророчила, страдала, все страдала..,
И пела так фальшиво, что беда!

И вдруг пошла за барина простого;
За русака дебелого, степного —
. . . . . .
На мужа негодуя благородно,
Ему детей рожала ежегодно
И двойней разрешилась наконец.

Печальная, чувствительная Текла
Своих людей не без отрады секла;
Играла в карточки до петухов,
Гусями занималась да скотиной—
И было в ней перед ее кончиной
Без малого четырнадцать пудов...

Вот во что превратилась Пушкинская Татьяна:

Дика, печальна, молчалива
. . . . . .
И часто целый день одна
Сидела молча у окна.
. . . . . .
Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней
. . . . . .
Она любила на балконе
Предупреждать зари восход
. . . . . .
Ей рано нравились романы
. . . . . .
Душа ждала... кого-нибудь
. . . . . .
В уныние погружена
. . . . . .
Вздыхает . . . . . .
. . . . . .
И сердцем далеко носилась
Татьяна, смотря на луну...

Стихотворные фельетоны, водевили и пародии явились результатом прикосновения Некрасова к традиционной поэзии. Он должен был (как и Беранже) пройти через период поэтических штампов, чтобы оттолкнуться от них и тем сильнее прыгнуть в сторону или даже назад—к Державину [1]) и Крылову, в том смысле, в каком оба они отходят от высокого стиля и освежают поэтический язык простонародной, а иногда и грубой речью (так—Беранже ссылается в предисловии на Лафонтэна). Делая оду сатирической, Державин осуществлял тот же закон, который руководил Некрасовым при превращении баллады в сатиру или поэмы в фельетон. Разница только в силе пародирования, в подчеркивании сдвига. Некрасов перекла-

[1]) Указание на этот обратный ход к Державину сделано было, между прочим, покойным Н. Гумилевым (см. «Летопись Дома Литераторов» № 3).

дывает старые формы, пользуясь ими как основой для смещения. Он, как настоящий пародист, в совершенстве владеет стилистическими и стиховными (ритмико-синтаксическими) формами Жуковского, Пушкина и Лермонтова [1]), изредка даже отдаваясь им во власть. Фельетоном сменяется период подражания высоким образцам — «народные» стихотворения являются позже. И это совсем не из-за вынужденности: будь Некрасов в молодости обеспеченнее — он все равно писал бы в этот период стихотворные фельетоны и водевили, только, может быть, в меньшем количестве. Фельетон — одна из органических форм его поэзии, снижающей высокие жанры и поднимающей жанры бульварной прессы. Это было прекрасно отмечено Андреевским: «Некрасов возвысил стихотворный фельетон до значения крупного литературного произведения».

2.

Необходимо было произвести сдвиг — и так, чтобы он ощущался как ликвидация высокой, «священной» поэзии. Уже в 1850 г., в статье «Русские второстепенные поэты», Некрасов утверждает: «Теперь почти не говорят о слоге: все пишут более или менее хорошо. Пушкин и Лермонтов усвоили нашему языку стихотворную форму: написать теперь гладенькое стихотворение сумеет всякий, владеющий механизмом языка» [2]). Недаром решил он в это время заговорить именно о «второстепенных» поэтах — среди этих оставленных в тени он, повидимому, хотел найти опору для своих поэтических тенденций и таким способом обойти Пушкинский канон. Недаром он так увлекся Тютчевым, стиль и стих которого казался затрудненным и архаичным на фоне Пушкина. Поэзию надо было затруднить введением нового пафоса, новой риторики, новых тем, нового языка. Ораторский пафос Тютчева («Не то, что мните вы, природа») и должен был понравиться Некрасову, который сам часто становился в позу трибуна и превращал фельетон в про

---

[1]) Указания на это сделаны Ю. Тыняновым в статье «Стиховые формы Некрасова» (Летопись Дома Литераторов, № 4).

[2]) Ср. в «Современниках» 1875 г.:

Прежде Русь стихи писала,
Рифмам не было числа,
А теперь практичней стала:
На проэкты налегла!

поведь. Своеобразные ораторские прозаизмы Тютчева («И этот-то души высокий строй», «Вот отчего нам ночь страшна» и т. д.) должны были восприниматься Некрасовым как указание. Необходимо было «принизить» поэзию, приблизить ее к прозе, создать ощущение диссонанса — именно для того, чтобы этим способом дать заново почувствовать самый стих. Гармония стиха и языка была доведена Пушкиным до равновесия — надо было дать ощущение несовпадения, дисгармонии. «В то время, как Тургенев целым рядом своих творений довел прозу до поэзии — Некрасов, Розенгейм, Алмазов и другие работали над тем, чтобы «опрозаить» стих» (Андреевский).

Некрасов был не одинок. В его творчестве, в сущности говоря, продолжается традиция одической, «витийственной» поэзии, которая от Державина, через архаистов, переходит к Тютчеву, Шевыреву, Хомякову и др. Традиция эта осложнена борьбой с Пушкинским каноном. Рядом с Некрасовым можно поставить Ивана Аксакова, в поэзии которого, воспитанной на Тютчеве, намечена эта же тенденция. Аксаков остраняет свой стих прозаизмами, называет его «жестким», «черствым», свою Музу — «гневной», «строгой», сообщает лирике силу ораторского слова, пробует писать эпическую поэму из народной жизни («Бродяга»), предвосхищая Некрасовскую «Кому на Руси жить хорошо». Приведу несколько примеров.

И вот, тоской объят душевной,
Из хора всех доступных муз
Я с музой бодрой, строгой, гневной
Вступил в воинственный союз!
. . . . . .

Не прелесть праздного мечтанья,
Не нега сладостных молитв,
Но злой порыв негодованья,
Жестокий суд, призывы битв,
Отвага дерзко молодая
В ней вдохновляет песен строй, —
И каждый раз, к другим взывая,
Она глумилась надо мной.

(«Ответ» Полонскому 1857 г.)

И благо всем, кому без взяток
Придется здесь разов десяток
Слезу вдовицы утереть.

(«Моим друзьям» 1852 г.)

В былые дни поэтов чаровал
Блаженства сон, Эдем в неясной дали...
Почуяв ложь, безумец тосковал,
И нам теперь смешны его печали!
(«Усталых сил я долго не жалел» 1850 г.)

Все мечты обличить я умел,
Не пришлось им меня обмануть,
И, поняв ежедневный удел,
Я побрел в незаманчивый путь...
(«Отдых» 1848 г.)

Не время вам теперь скитаться
В «садах Аркадии златой»:
Гражданский быт готов распасться,
Готов возникнуть быт иной!
(«Много сил и твердой воли» 1862 г.)

И сдается — над всей бесконечной
Жизнью мира проносится стон,
Стон тоски мировой, вековечной,
Порожденный в пучине времен.
(«Последнее стихотворение» 1860 г.)

Аксаков колебался и, чувствуя надлом в поэзии, бросил стихи. Некрасов нашел органический путь и пошел по нему. Чисто-стихотворная потенция была в нем страшно сильна: «Я запрудил бы стихами литературу, — говаривал он, — если бы дал себе волю» (Воспоминания П. М. Ковалевского).

Уже в 1845 г. Некрасов с иронией трактует старый, изжитой образ пророка-поэта:

Стишки! стишки! давно ль и я был гений?
Мечтал... не спал... пописывал стишки?
. . . . . .
«Избранники небес», мы пели, пели,
. . . . . .
Смешон и дик был петушиный бой
Непонимающих толпы пророков
С невнемлющей пророчествам толпой [1]).

[1]) Тогда же в фельетоне «Новости» Некрасов изображает чтение молодого поэта на литературном вечере:

Их разбудил восторженный поэт;
Он с места встал торжественно и строго —
Глаза горят, в руках тетради нет,
Но в голове так много, много, много...
Рекой лились гремучие стихи,
Руками он махал как исступленный...

Как и Беранже, он делает «толпу» соучастницей своего творчества и отступает от традиционной темы «поэт и чернь», когда восклицает в 1867 г.:

Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа!

Он часто говорит о «Музе», но только для того, чтобы резче подчеркнуть диссонанс — разрыв с классической традицией. В 1857 г. он пишет свою «Музу» как парафразу на Пушкинское «В младенчестве моем она меня любила»:

В небесной красоте, неслышимо, как дух,
Слетая с высоты, младенческий мой слух
Она гармонии волшебной не учила
В пеленках у меня свирели не забыла [1]).
. . . . . .
Но рано надо мной отяготели узы
Другой, неласковой и нелюбимой Музы,
Печальной спутницы печальных бедняков.
. . . . . .
Той Музы плачущей, скорбящей и болящей
. . . . . .
Так вечно плачущей и непонятной девы
Лелеяли мой слух суровые напевы.

Часто Некрасов прямо демонстрирует свой метод отступления, контрастно противопоставляя системе старых поэтических штампов свои «грубые» слова или подчеркивая прозаичность своих сюжетов и образов. «Суд» (1867 г.) написан размером, который ввел Жуковский («Шильонский узник» и «Суд в подземелье») и разработал Лермонтов («Мцыри»). Есть строки, в которых эта связь (ритмико-синтаксическая) чувствуется:

Когда б я слог такой имел,
Когда б владел таким пером,
Я не дрожал бы, не бледнел
Перед нечаянным звонком!..
. . . . . .
И начал я припоминать,
Как развивался я, как жил.

[1]) Здесь — уже пародирование Пушкина.

Тем резче воспринимаются пародийные сочетания, вроде:

Но живо вспомнил я тогда
Счастливой юности года,
Когда придешь, бывало, в класс
И знаешь: сечь начнут сейчас!

Или:

Без поэтических затей,
Не на утесе вековом,
Где море пенится кругом
И бьется жадною волной
О стены башни крепостной, —
На гауптвахте городской,
Под вечным смрадом тютюна,
Я месяц высидел сполна.

В «Балете» (1865 г.) Некрасов иронически подчеркивает намеренность, нарочитость своих фельетонных композиций:

«Будто нет благородней материй?»
Мне отечески некто сказал.
С этим мненьем вполне я согласен,
Мир идей и сюжетов велик:
Например, как волшебно прекрасен
Бель-этаж — настоящий цветник!

Вместо обычных стихотворных жанров и форм — что-то среднее между одой («Размышления у парадного подъезда») и фельетоном: Державин, перенесенный из XVIII в. в XIX—от тогдашних сатирических журналов в атмосферу русской журналистики 50 — 60-ых годов.

Наша Муза парит невысоко,
Но мы пишем не легкий сонет,
Наше дело исчерпать глубоко
Воспеваемый нами предмет.

Соединяя поэтические штампы с прозаизмами, Некрасов создает новый язык, ошеломляет диссонансами. Так — в «Рыцаре на час»:

В эту тихую лунную почь
Созерцанию должно предаться.
Даль глубоко прозрачна, чиста,
Месяц полный плывет над дубровой,
И господствуют в небе цвета
Голубой, беловатый, лиловый.

К этой системе приемов Некрасов пришел не с улицы, не в качестве самородка, а прямо из литературы. Об его исключительном эстетическом чутье свидетельствуют не только такие факты, как статья о Тютчеве, но и прямые указания современников. П. М. Ковалевский, близко знавший Некрасова и хорошо понимавший его литературную позицию, пишет: «Некрасов был тонкого обоняния редактор, эстетик, каких мало.... Эстетическую контрабанду он один умел проносить в журнале через такие таможенные заставы, какие воздвигнуты были отрицанием искусства, в то время, когда... «рукописи с направлением» стояли ему поперек горла. — «Нынче, — жаловался он, — разве ленивый пишет без направления; а вот чтобы с дарованием, так не слыхать что-то...» Некрасов боролся не с поэзией, а с эпигонством, понимая, что учиться у классиков не значит следовать им. Классиков он внимательно изучал и умел ценить сделанное ими. В 1855 г. он пишет Тургеневу: «Я вообще азартно предаюсь чтению и обуреваем с некоторого времени жаждой узнать и того и другого — да на русском ничего нет, особенно поэтов; а если и есть, то 20 — 30-ых годов. В этом отношении литература русская 20 лет назад была дельнее». Но жить наследием классиков было невозможно— и Некрасов почувствовал это. Характерно приписываемое ему иронические стихотворение 1854 г. — «Плач»:

Мне жаль, что нет теперь поэтов,
Какие были в оны дни —
Нет Тимофеевых, Бернетов
(Ах, отчего молчат они?)
. . . . . .
Что нет Туманских и Трилунных,
Не пишет больше Бороздна,
И нам от лир их сладкострунных
Осталась память лишь одна....

Нужно было определить свою позицию по отношению к Пушкину—мотивировать свой отход от его традиций. Пушкинский стих начинает в это время звучать как прекрасный, но мертвый и выученный наизусть язык. В 1847 г. И. Аксаков пишет свою «Зимнюю дорогу»; некто Архипов едет в кибитке и дремлет, над ним «пролетают и несколько раз повторяются звуки стихов»:

«Тебе; но голос музы томной
«Коснется ль слуха твоего,
«Поймешь ли ты душою скромной
«Стремленье сердца моего?»... (перестают).

Еще раз:
«Тебе; но голос музы томной»... (умолкают на время).
Опять:
«Тебе; но голос музы томной
«Коснется ль слуха твоего»...
. . . . . .
Зачем, откуда, безотвязно,
Без умолку звучите вы,
Так упоительно, несвязно,
Былые пробуждая сны?
«Поймешь ли ты душою скромной»...
. . . . . .
Как сладко, в час успокоенья,
Когда вся жизнь кругом уныла и тиха,
Внимать гармонии стиха,
Иль слышать издали несущееся пенье!
«Для берегов отчизны дальной»
. . . . . .
Блажен, кто мог здесь вдохновенья
Святой поэзии узнать,
Всю бесконечность упоенья
И всю восторгов благодать!

Этот гимн «святой поэзии» сменяется «хором невидимых» который поет:

Нет, напрасно, погоди!
Жизнь повсюду, впереди,
И кругом тебя несется;
Впечатленьями сполна
Наделит тебя она,
И нередко содрогнется
Все в тебе...

Здесь Пушкин цитируется уже как доносящаяся издалека музыка сфер, как воспоминание, как отзвук былого [1]).

---

[1]) У Некрасова строки из того же «Посвящения» Пушкина вставлены в середину «Вступительного слова «Свистка» к читателям» (1863 г.) и на фоне бойкой интонации фельетона звучат пародией:

Но ради старого знакомства
Все ж говорить с тобой хочу:
«Узнай, по крайней мере, звуки,
«Бывало милые тебе,
«И думай, что во дни разлуки
«В моей изменчивой судьбе

Некрасов в 1856 г. пишет «Поэт и гражданин». Фоном тоже служит Пушкин — цитируется «Не для житейского волненья» и т. д. Восторгающемуся этими звуками («Неподражаемые звуки!») поэту гражданин отвечает:

И я восторг твой разделяю;
Но, признаюсь, твои стихи
Живее к сердцу принимаю.

И тут «поэт» ставит вопрос, к которому потом, после смерти Некрасова, возвращался Достоевский, рассказывая о его похоронах:

Так я, по-твоему, — великий,
Повыше Пушкина поэт?
Скажи пожалуйста?!

Гражданин дает характеристику поэта:

Твои поэмы бестолковы,
Твои элегии не новы,
Сатиры чужды красоты,
Неблагородны и обидны,
Твой стих тягуч. Заметен ты,
Но так без солнца звезды видны.

Далее идет мотивировка сдвига, который необходимо должна пережить поэзия:

Не время песни распевать!
. . . . . .
Ужель в каюте отдаленной
Ты стал бы лирой вдохновенной
Ленивцев уши услаждать
И бури грохот заглушать?
. . . . . .
Ах! будет с нас купцов, кадетов,
Мещан, чиновников, дворян,
Довольно даже нам поэтов!

Здесь же — индекс ставших банальными поэтических тем:

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...

Ты был моей мечтой любимой,
И если слышал ты порой
Хоть легкий свист, то знай: незримый
Тогда витал я над тобой.

Там же упоминается И. Аксаков и цитируются его стихи.

Так Толстой в трактате об искусстве перечисляет поэтические штампы — девы, воины, пастухи, пустынники, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей. Очень характерно для Некрасова этого времени письмо его к сестре (1856 г.) из Чивита-Веккии: «гнусный приморский городишко... Дождь хлещет весь день, под самыми окнами море воет, и белые огромные волны кипят и придают — очень унылое зрелище!" Некто С. У. вспоминает, как он давал Некрасову свои стихи для отзыва: «Некрасов очень смеялся над моими «Розами», «Луной», «Весенней элегией» и прочими стихосложениями того же типа и прямо и откровенно посоветовал стихов не писать, так как из этого, кроме огорчения, ничего не выйдет». Огорченному юноше Некрасов советует попробовать переводить Горация: «Какие у него найдете перлы ума, наблюдательности, иронии, элегии... Я страшно жалею, что не учился древним языкам, я бы непременно переводил классиков» [1]).

В числе классических образов, связанных с Пушкиным и остраненных Некрасовым, следует указать на образ Петербурга, уже вошедший в литературный обиход в качестве ходячей поэтической темы. Мы имеем характерную парафразу на «Медного Всадника»:

О город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых
И всей потехи боевой,
Плененный лирой сладкострунной, [2])
Не спорю я.....
. . . . . Но если ненароком
В твои пределы загляну,
Купаясь в омуте глубоком,
Переживая старину,
Душа болит. Не в залах бальных,
Где торжествует суета, —
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.
. . . . . .
Твой день больной, твой вечер мглистый [3])
Туманный, медленный рассвет.

(«Несчастные» 1856 г.)

---

[1]) Историч. Вестник 1915, август, стр. 473—4.

[2]) Ср. выше — «И нам от лир их сладкострунных».

[3]) Ср. у Тютчева: «Вечер мглистый и ненастный» (1836 г.).

Ветер играет флагом дворца — «как простой тряпицей»; дома стоят — «как крепости пустые»; лавки угрюмы — «как тюрьма». Позже Петербург в трактовке Некрасова превращается в жуткую картину, состоящую из эпизодов и сцен, каждая из которых способна образовать страшную повесть:

Начинается всюду работа;
Возвестили пожар с каланчи;
На позорную площадь кого-то
Провезли — там уж ждут палачи.

Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель;
Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль.
. . . . . .
Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой... [1])

(«Утро» 1874 г.)

Один из постоянных сюжетных и стилистических диссонансов Некрасова, усиливающий контрасты и заменяющий собой изжитые условные ужасы романтических поэм, — описание похорон (особенно деревенских), упоминания о гробах, кладбищах и т. д. Эта деталь иногда внедряется неожиданно, иногда развертывается в длинный эпизод. Вот — сжатая формула Петербурга:

Как чудно город изукрашен!
Шпили его церквей и башен
Уходят в небо: пышны в нем
Театры, улицы, жилища
Счастливцев мира — и кругом
Необозримые кладбища.

Раннее утро неразрывно связано с похоронами: «Покойник будет. Вот и он!» Деталь дня, которой замыкается его описание —

И с похорон обратно дроги
Пустые весело бегут.

В полночь —

Громадный, стройный и суровой,
Заснув под тучею свинцовой,

[1]) Здесь—источник многих «повестей» Блока.

Тогда предстанет он иным
И, опоясанный гробами,
Своими пышными дворцами...

Нева — «гробница громадная». В «Балете», во второй части которого, как жуткий контраст к первой, развернута картина деревенских похорон, есть такая причудливая деталь: на всех лицах столичных жителей начертана одна и та же надпись—«где бы занять поскорей?»

История та же,
Та же дума на каждом лице,
Я на днях прочитал ее даже
На почтенном одном мертвеце.

Иногда такая деталь употребляется как смысловой диссонанс, внедряющийся в самую обыкновенную, прозаически-повествовательную интонацию. Так— в начале «Песен о свободном слове»:

Люди бегут, суетятся,
Мертвых везут на погост...
Еду кой с кем повидаться
Чрез Николаевский мост.

В «Утренней прогулке» — целая картина похоронной процессии через Исакиев мост, где гроб падает и раскрывается, а на кладбище покойника опускают в яму с водой:

В эту воду мы гроб опустили,
Жидкой грязью его завалили —
И конец! Старушонка опять
Не могла перенять досады:
«Ну, дождался, сердечный, отрады?
Что б уж, кажется, с мертвого взять?
Да Господь, как захочет обидеть,
Так обидит: вчера погорал,
А сегодня, изволите видеть,
Из огня прямо в воду попал!»
. . . . . .
Я хандру разогнал — и смешной
Каламбур на кладбище услышал,
Подготовленный жизнью самой...

Смерть, похороны, кладбище — темы не менее обычные в литературе, чем темы любви, измены и брака. Но трактовка меняется соответственно общему художественному методу, направлению. Здесь закон отступления и сдвига действует сильнее всего. В истории

английского романа Ричардсон считается родоначальником подробных описаний агонии и смерти — наряду с описаниями кухни и деталей домашнего быта, которые до него ощущались как слишком прозаические, тривиальные. Толстой вводит то же самое в русский роман. Это—не случайная деталь, не случайная особенность натуры или темперамента (многим почему-то кажется объясняющей ссылка на это новое неизвестное), а входящий в общую систему прием, порождаемый отступлением от «высокого» стиля и появляющийся на фоне другой системы, избегающей таких диссонансов. Сатира, являющаяся в периоды пародирования и снижения, неизменно пользуется такими диссонансами. В русской поэзии такое контрастное, диссонирующее пользование мотивом смерти есть уже у Державина. Пушкин, стремясь преодолеть этот диссонанс, берет в «Гробовщике» эпиграфом именно его строки («Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной») и оттеняет этим пародийный характер своей повести. Он делает своего «гробокопателя», в противоположность Шекспиру и Вальтер-Скотту, угрюмым, но зато кончает шуткой. Некрасов действует иначе соответственно общему своему методу — и его *весело* бегущие дроги или *веселая* старушонка, каламбурящая на кладбище, оказываются явлением того же порядка, как и *веселые гробокопатели* Шекспира. «Просвещенный читатель ведает, объясняет Пушкин, что Шекспир и Вальтер-Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, *дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение*». Именно эту цель имеет в виду Некрасов.

Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига. Никакой *причинной* связи ни с «жизнью», ни с «темпераментом» или «психологией» оно не имеет. Изучать можно историю литературы, но не историю «темпераментов» или «натур». А искусство есть непрерывный *процесс* — и потому изучать его не как историческое явление, имеющее свои собственные законы развития, а как проекцию индивидуального «темперамента», значит исследовать проблему времени по циферблату.

3.

«Твои поэмы бестолковы, твои элегии не новы... Твой стих тягуч». Так Некрасов в 1856 г. определил сам свою поэзию и предупредил суждения критиков. Особенно интересно указание на то, что

элегии не новы. Некрасов действует не как самородок (и в этом смысле его нельзя сопоставлять ни с Кольцовым, ни с Никитиным), а как настоящий литератор, понимающий, что в такое время, когда каждая бездарность может написать «гладенькое стихотворение», он должен писать фельетоны и «бестолковые поэмы», оскорбляя изнеженный слух эпигонов. Только на этом пути можно было создать новое. Но тем естественнее ожидать, что связь со старым у Некрасова должна ощущаться — отчасти в виде фона для смещения и пародирования, отчасти же и без этих оттенков. Старые формы должны были проникнуть в его поэзию — хотя бы для того, чтобы убедить его в своей изжитости.

В том же 1845 г., в котором Некрасов написал вышеприведенное стихотворение «Стишки! стишки!», написано: «Пускай мечтатели осмеяны давно» — классический александриец, в традиционном Пушкинском стиле. Творчество Некрасова в пределах 1845—1853 гг. характерно именно этими колебаниями между старыми и новыми формами. Здесь — и «Когда из мрака заблужденья» (с характерной строкой «Не верь толпе — пустой и лживой»), и «В неведомой глуши» (подражание Лермонтову) и «Родина» (с типичным для классических элегий синтаксическим построением — «где... где... где...», как и в «Деревне» Пушкина, и с характерной строкой «И с отвращением кругом кидая взор», в которой — отзвук Пушкинской «И с отвращением читая жизнь мою») и «Муза», и «Блажен незлобивый поэт», и «Последние элегии», и «Памяти приятеля» (с характерными строками: «И с дерева неведомого плод, беспечные, беспечно мы вкушаем»), и «За городом». Рядом с ними — «Современная ода», «Пьяница», «В дороге», «Секрет», «Нравственный человек» (совершенно в духе Беранже), «Вино», «Извозчик», «Прекрасная партия», стихотворные фельетоны («Новости») и т. д. Годы 1854 — 55 следует считать годами решающими — Некрасов окончательно утверждается в своей позиции и дает формулу своей поэзии: сначала в стихотворении «Праздник жизни» («Нет в тебе поэзии свободной, мой суровый, неуклюжий стих»), потом — в «Поэте и гражданине». Неуклюжесть, тягучесть и «бесформенность» мотивируется желанием действовать на сердца — открыто объявляется отсутствие «творящего искусства», как неизбежность. «Рифмованные звуки» не текут свободно, а «нарушают» обычный труд.

Все ж они не хуже плоской прозы
И волнуют мягкие сердца.

Или:

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские
Как волны об утес.

Элегии прекращаются — недаром им вынесен приговор устами гражданина. Развиваются «бестолковые» поэмы, фельетоны, повести, проповеди и т. д. Лирическое «я» сужается по сравнению с традиционным и становится специфически-Некрасовским, авторским. Это тоже отметил Андреевский: «Лирические стихотворения Некрасова отличаются тою особенностью, что за которое бы из них вы ни взялись, вы в нем найдете одного только Некрасова, — не широкую индивидуальность поэта, не то «я», которым многие поэты начинают свои стихотворения с общего голоса всего человечества, но именно — одного только Некрасова с исключительными чертами его жизни и личности... В личных стихотворениях он всегда остается личным и в большинстве случаев — немного театральным. Его чувство часто бывает глубоким, сильным, но никогда простым, наивным, а всегда — с оттенком торжественности». Иначе говоря — в области лирического материала, в области тематики, совершено отступление, аналогичное тому, которое мы видели в лексике. Темой делается самая профессия поэта — она приобретает характер определенной позы, маски или роли. Указание на «театральность» чрезвычайно верно и существенно. Эта роль — оратора и трибуна — проходит через всю поэзию Некрасова и придает многим его стихам характер торжественной риторики. Здесь сгущена специфическая эмоциональность его поэзии, действовавшая на «мягкие сердца». Его Муза — не отвлеченный классический термин, а обладающее определенным характером существо — постоянная его спутница, которая взяла на себя роль прежних «возлюбленных» поэта (недаром так мало у Некрасова любовных стихотворений). Образ этот доведен до чрезвычайной рельефности и силы в неожиданной концовке, которой замыкается стихотворение «Вчерашний день» (1861 г.):

И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная»...

Так — вплоть до последних стихов. В 1876 г. Некрасов пишет:

О Муза! наша песня спета,
Приди, закрой глаза поэта
На вечный сон небытия;
Сестра народа — и моя!

Его «я» подчеркнуто как определенная выразительная поза, как жест. Недаром оно бросалось в глаза—и в 1856 г. Некрасов отвечает кому-то из критиков:

Чуть-чуть не говоря: «ты сущая ничтожность!»
Стихов моих печатный судия
Советует большую осторожность
В употребленьи буквы «я».

Любители биографии недоумевают перед «противоречиями» между жизнью Некрасова и его стихами. Загладить это противоречие не удается, но оно — не только законное, а и совершенно необходимое, именно потому, что «душа» или «темперамент» — одно, а творчество — нечто совсем другое. Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история,—в той же мере и в том же смысле «искренно», в каком можно говорить об «искренности» актера. Нужно было верно выбрать лирическую позу, создать новую театральную эмоцию и увлечь ею «невнемлющую пророчествам» толпу. Это и удалось Некрасову. «В течение многих лет на глазах целой России развертывался этот роман Некрасова с народом. Поэзия была уже не только в том, что он писал, но в самой его роли, в этой истории неразделенной, болезненной любви Некрасова к народу. Так что когда он умер, то его, издавна уже избалованного богатством, несметная толпа хоронила со слезами, как страдальца за народ и убогих» (Андреевский).

Интересно отметить, что в 70-ых годах Некрасов опять возвращается к элегиям—и опять появляются традиционные стиховые формы как в отдельных строках, так и в целых периодах. В 1874 г. написаны «Три элегии» (А. Н. Плещееву), в первой из которых ощущаются следы ритмико-синтаксического, интонационного и лексического воздействия Пушкина:

У берегов чужого моря,
Вблизи, вдали он ей блеснет
В минуту сиротства и горя,
И—верю я—она придет!
. . . . . .
Простить не можешь ты ее —
И не любить ее не можешь!...

Здесь же характерная ритмико-синтаксическая форма, с которой связано ощущение именно Пушкинского стиха: «Неотразимое

созданье». Недаром в «Поэте и гражданине» поэт, прослушав цитату из Пушкина, восклицает: «Неподражаемые звуки!» Эти формы скопляются именно в последних стихотворениях Некрасова, оказываясь даже в двух соседних строках:

Непобедимое страданье,
Неутолимая тоска...

Или:

Но ты воскреснешь за чертой
Неотразимого забвенья! [1])

Во второй элегии — необычный для прежнего Некрасова тип элегического романса («Бьется сердце беспокойное»), с розами, лазурными небесами, соловьем, с характерным синтаксисом (там... там... там...) и типичным ритмическим кадансом в последней строке:

Розы там цветут душистее,
Там лазурней небеса,
Соловьи там голосистее,
Густолиственней леса...

В том же году написана элегия, посвященная А. Н. Еракову. Здесь — типичное для старых медитативных элегий ритмико-синтаксическое построение:

Внимаю ль пенью жниц над жатвой золотою,
Старик ли медленно шагает за горою,
Бежит ли по лугу, играя и свистя,
С отцовским завтраком довольное дитя;
Сверкают ли серпы, звенят ли дружно косы, —
Ответа я ищу на тайные вопросы,
и т. д.

Так — у Жуковского («Филалету»):

Смотрю ли, как заря с закатом угасает —
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью,
и т. д.

Следы Лермонтовского синтаксиса, с характерным для него накоплением параллелизмов, заметны в «Баюшки-баю» (1877 г.):

[1]) Указано Ю. Тыняновым в статье, на которую я ссылался раньше. Эти формы в современной поэзии особенно излюблены А. Белым («Первое свидание» и сборник «Звезда»).

Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы.

Так обнаруживается связь Некрасова с традициями русского стиха — в начальном периоде, когда он еще не уверен в своем пути, и в последние годы, когда естественно ослабевает в нем тенденция к преодолению канонических форм.

Но еще интереснее и характернее другого рода связь с этими формами — связь, в которой проявляется метод Некрасова. Она выражается либо в прямом пародировании (как в многочисленных пародиях на Лермонтова), либо в использовании ритмико-синтаксической и интонационной схемы, в которую вкладывается новая лексика. Получается остранение традиционных форм, создание нового поэтического жаргона, при котором прозаизмы приобретают характер художественного приема, а традиционные «поэтизмы», изредка вкрапленные в речь, теряют свой банальный вид. Особенно использован в этом направлении балладный стих — здесь Некрасов наносит удар традиционной романтической форме и осуществляет решительный сдвиг. Недаром именно Жуковский и Лермонтов служат ему фоном для отступления. «Секрет» (1846 г.) назван «опытом современной баллады» — этим подчеркивается наличность в ней традиционной ритмико-синтаксической и интонационной основы, которая пародируется. Ближайшей конкретной основой служит здесь «Воздушный корабль» Лермонтова:

В счастливой Москве, на Неглинной,
Со львами, с решеткой кругом,
Стоит одиноко старинной,
Гербами украшенный дом.
. . . . . .
Картофель да кочни капусты
Растут перед ним на грядах;
В нем лучшие комнаты пусты,
И мебель, и бронза в чехлах.

В «Извозчике» (1848 г.) чувствуется связь с Лермонтовским «Спором»:

Поглядел за нею Ваня,
Головой тряхнул:
«Не про нас ты, молвил, Таня»,
И рукой махнул...

Балладная форма «Суда Божия над епископом» («Были и лето и осень дождливы») использована несколько раз — и в «Псовой охоте», и в «Саше», и в «Несжатой полосе».

То же самое — по отношению к поэме. Под руками Некрасова она часто превращается в сатирический фельетон. Так — в «Прекрасной партии», начало которой ощущается как пародийное смещение знакомой по «Громобою» Жуковского формы:

У хладных Невских берегов,
В туманном Петрограде,
Жил некто господин Долгов
С женой и дочкой Надей.

(Ср.:

Над пенистым Днепром-рекой,
Над страшною стремниной,
В глухую полночь Громобой
Сидел один с кручиной).

Выше уже указывалось на связь «Суда» со стихом типа «Суда в подземелье» и «Мцыри». Стиль поэмы, как основа для смещения, подчеркнут в начале IV главы:

Не так счастливец молодой
Идет в таинственный покой,
Где, нетерпения полна,
Младая ждет его жена,
С каким я трепетом вступал
В тот роковой, священный зал,
Где жизнь, и смерть, и честь людей
В распоряжении судей.
Герой.— а я теперь герой —
Быть должен весь перед тобой,
О публика! во всей красе...
Итак, любуйся: я плешив,
Я бледен, нервен, я чуть жив,
И таковы почти мы все.

Тем же стихом написано «На Волге» — и есть следы «Мцыри». Еще в статье о Тютчеве (1850 г.) Некрасов обратил внимание на его строки о ночи («Ночь хмурая, как зверь стоокий, глядит из каждого куста») и сопоставил с ними стихи Лермонтова из «Мцыри». Отголоском этого можно, повидимому, считать строки Некрасова:

Иду. Ночная тишина
Какой-то зоркостью полна.

Связь с синтаксисом «Мцыри» чувствуется в разных местах этого стихотворения:

Один, по угренним зарям,
Когда еще все в мире спит,
И алый блеск едва скользит
По темно-голубым волнам,
Я убегал к родной реке.
. . . . . .
Давно, давно, в такой же час,
Его услышав в первый раз,
Я был испуган, оглушен.
Я знать хотел, что значит он —
И долго берегом реки
Бежал. . . . . .

(Ср. у Лермонтова:

Давным давно задумал я
Взглянуть на дальные поля,
Узнать, прекрасна ли земля
. . . . . .
И в час ночной, ужасный час
. . . . . .
Я убежал).

Но характерно, что сложный Лермонтовский синтаксис, уснащенный вставками приложений и придаточных предложений и растягивающийся, образуя сильные enjambements, на много строк, упрощен у Некрасова. Фраза редко переходит за пределы 2—3 строк. В «Тишине» — целый ряд ритмико-синтаксических форм, восходящих к Пушкину и Лермонтову: «Нет отрицанья, нет сомненья», «Храм воздыханья, храм печали — Убогий храм земли твоей», «Бог угнетенных, Бог скорбящих, — Бог поколений, предстоящих», «Без наслажденья он живет, — Без сожаленья умирает». Здесь же — типичный прием заключающего главу сравнения: «Так мирных лебедей станица» и т. д. В отрывке из этой поэмы, исключенном Некрасовым из собрания стихотворений, — прямое воздействие Пушкина (в частности — «Медного Всадника»):

И быстро царство молодое
Шагает по пути добра,
Как в дни великого Петра.
. . . . . .
Да телом здрав, душой покоен,
Его до цели доведет.

И пахарь, и поэт, и воин,
И мореплаватель, и Тот,
Защитник и глава народный,
Пред коим частные труды,
Как мелководные пруды
Перед Невою многоводной!

Традиционной поэмой и балладой Некрасов пользуется для разных форм, производя полное смешение и смещение жанров. Повесть «Саша», происхождение которой связано с «Рудиным» [1]), написана размером «Суда Божия» Жуковскоto. Еще Андреевский удивлялся, что «Княгиня Трубецкая» написана таким же размером, каким Жуковский написал свою сказку «Громобой», а Пушкин — балладу «Жених», и относил это к числу «музыкальных ошибок» Некрасова, о которых утверждал: «во многих случаях высшая, музыкальная форма речи была обращена Некрасовым на дело, несвойственное ее природе... Он даже впадал иногда в смешные и крупные музыкальные ошибки, выбирая для целых больших пьес совсем не подходящий размер». Здесь сказываются традиции самого Андреевского — он не видит Некрасовского метода. Но мнение это повторяется до сих пор [2]).

---

[1]) Н. А. Островская передает в «Воспоминаниях» слова Тургенева: «Когда я написал Рудина, я еще г-на Некрасова не узнал, и мы были с ним приятелями. Говорит он мне однажды: — «Послушай, ты не будешь в претензии? Мне хочется твоего Рудина заковать в стихи, чтобы он более врезывался в память!» — Я отвечаю: — «Ты знаешь, что я до твоих стихов не охотник, но в претензии не буду: пиши, что хочешь». — Он написал «Сашу» и, по своему обыкновению, обмелил тип (Тургеневский сборн., под ред. Н. К. Пиксанова, стр. 96). Стремясь усилить сюжетную сторону и, таким образом, приблизить поэму к рассказу (что характерно для Некрасова — при общей тенденции вносить элементы повествовательной прозы в стихотворные формы), Некрасов, повидимому, нередко прибегал к такого рода «перекладываниям». В начале семидесятых годов он пишет сестре: «Купим «L'Année terrible» Виктора Гюго и будем перелагать в русские стихи дорогой». Ю. Тынянов нашел у Некрасова следы некоторых английских романов. Тут — тема для особого исследования.

[2]) К. Чуковский не только буквально повторяет мнение Андреевского, но еще усиливает его собственными, совершенно ложными соображениями: «Начать с того, что «Трубецкая» написана совершенно неподходящим, прыгающим, почти шансонетным размером... Можно ли повествовать таким размером о героической женщине, о ее страданиях и подвигах? Это самый худший изо всех четырехстопных ямбов, когда либо звучавших в поэзии. Женских рифм нет, стих стучит сухим надоедливым стуком» («Некрасов, как художник». ПБ. «Эпоха». 1922. Стр. 57). Все это разрушается перед фактами: таким «шансонетным» размером написаны и «Шильонский узник», и «Суд в подземелье» и, наконец, «Боярин Орша» и «Мцыри».

Размер, вообще, не может быть сам по себе «подходящим» или «неподходящим». Но для Некрасова, как я уже говорил, характерно пользование традиционными ритмико-синтаксическими формами в сочетании с необычной для них лексикой, с необычными темами. Это — не «ошибка», а устойчивый метод. Андреевский в другом месте сам указывает на то, что Некрасов «создал самые разнообразные формы стихотворных обличений: рассказы, маленькие поэмы, диалоги, картинки, панорамы уличной жизни, обширные, талантливейшие фельетоны с прихотливыми переходами сюжета и настроения, а иногда и торжественные проповеди». Смещению жанров соответствует смещение старых стиховых форм. Нарушается привычная гармония — это и нужно Некрасову, чтобы создать новое ощущение стиха.

4.

Проблема Некрасова далеко еще не исчерпывается сказанным до сих пор. Мы имели пародирование, сплетение и смещение традиций, но не было ничего, им противопоставленного — не было достижений. Некрасов должен был найти новые жанры и новые стиховые формы, традиции которых если и существовали, то в неканонизованном виде. Пушкинская эпоха канонизовала четырехстопный ямб — особенно в том его «говорном» стиле, каким написан «Евгений Онегин». Некрасов вводит дактили и анапесты, до него мелькавшие только в балладах Жуковского и Лермонтова или у второстепенных поэтов [1]). Этими размерами он пользуется разнообразно, и иногда, как в «Балете», постепенно превращает трехстопный анапест из фельетонной формы в форму тягучей, надрывной песни:

---

[1]) Об этом говорит и Андреевский: «Он извлек из забвения заброшенный на Олимпе анапест и на долгие годы сделал этот тяжеловатый, но покладистый метр таким же ходячим, каким со времени Пушкина до Некрасова оставался только воздушный и певучий ямб. Этот облюбованный Некрасовым ритм, напоминающий вращательное движение шарманки, позволял держаться на границах поэзии и прозы, балагурить с толпою, говорить складно и вульгарно, вставлять веселую и злую шутку, высказывать горькие истины и незаметно, замедля такт более торжественными словами, переходить в витийство... Таким способом Некрасов сохранил внимание к стихам в свое трудное время, и хотя бы уже за одно это ему должны сказать большое спасибо эстетики, потерпевшие от него столько кровных обид. Затем, унылые дактили также пришлись по сердцу Некрасову: он их также приголубил и обратил в свою пользу».

Знайте, люди хорошего тона,
Что я сам обожаю балет.
. . . . . .
Ой ты кладь, незаметная кладь!
Где придется тебя выгружать?..

Именно эту последнюю особенность своей поэзии — переход к напевной монотонии и к затягиванию темпов — имел в виду сам Некрасов, когда говорил о себе устами гражданина: «Твой стих тягуч». В «Балете» он делает особое примечание, когда от трехстопного анапеста переходит к трехстопному ямбу:

Здесь позволю себе отступленье:
Соответственной живости нет
В том размере, которым пишу я,
Чтобы прелесть балета воспеть.
Вот куплеты: попробуй, танцуя,
Театрал, их под музыку петь!

Но нельзя утверждать исключительную напевность его анапестов и дактилей — их роль разная. «Саша» написана четырехстопным дактилем, но интонация этой поэмы не напевная, а повествовательная. Трехстопный дактиль в «Песне об Аргусе» — совершенно фельетонный. Многие фельетоны написаны анапестом. Дело в том, что Некрасов усиливает действие интонации вообще — то пользуясь самой разговорной, то развивая ее в мелодический напев, то придавая ей характер торжественный, ораторский. То же — и с рифмами. В фельетонах Некрасов пользуется дактилическими рифмами как приемом комическим и придает им характер каламбурный (окроме я — физиономия, Киева — «не губи его», Боржия — не топор же я, гармония — Альбони я); в этих случаях он очень часто пренебрегает звуковой точностью (бумаги я — магию, забрасывал — рассказывал, сделаю — целую, хорошенькой — ноженькой, Гарция — гарнца я). В стихотворениях другого стиля дактилическая рифма служит приемом мелодизации и делает движение стиха замедленным.

Мы имеем у Некрасова самые разнообразные виды стиховой интонации — болтливую скороговорку, которая произносится точно под балалайку, повествовательный сказ, балагурный тон, тон гневный и проповеднический, шансонетку или напев уличного романса (точно под шарманку), народное причитание «в голос» и, наконец, широкую песню в собственном смысле этого слова. Пример скороговорки балалаечного типа — «Сват и жених»:

Нутко! Марья у Зиновья,
У Никитишны Прасковья,
Степанида у Петра

и т. д.

Накопление имен усиливает впечатление быстрого треньканья по струнам. Скороговорка иного типа — прибауточного — в «Дядюшке Якове»:

У дядюшки у Якова
Сбоина макова
Больно лакома —
На грош два́ кома

и т. д. [1])

Повествовательный сказ встречается у Некрасова очень часто — в связи с общим его тяготением к формам повести. Нередко повествование вкладывается в уста действующего лица — является особый рассказчик: прием, распространенный именно в прозе, развивающейся на основе сказа (Лесков). Так в «Саше»: две первые главы и конец переданы от лица автора, а третья передается как рассказ отца. В «Деревенских новостях» рассказывают крестьяне — автор задает только вопросы. «Орина, мать солдатская» рассказана самой Ориной. Рассказывает и дедушка Мазай про зайцев, и княгиня Волконская о своей жизни, и прохожий в «Ночлегах» (типичная для прозы форма), и т. д. Характерны поэтому чисто-интонационные, сказовые приемы:

Прямы и светлы, как прутья стальные,
В землю вонзались струи дождевые
С силой стремительной. Я и Мазай,
Мокрые, скрылись в какой-то сарай.
. . . . . .
(Всю эту местность вода понимает,
Так что весною деревня всплывает
Словно Венеция). Старый Мазай
Любит до страсти свой низменный край.

---

[1]) Интересно, что есть документальное свидетельство о том, что Некрасов имел в виду тот или иной характер речи при выборе размера. В заметках к черновому наброску «Ершов-лекарь» он пишет: «Рассказывает дьячок заика. Как начнет, так и дует без передышки, а как заикнется, то час не дождешься продолжения. Такой и размер я старался подобрать:

Он попал в нашу местность
Прямо с школьной скамейки;
Воплощенная честность,
За душой ни копейки

и т. д.

Использованы и другие характерные формы сказовой интонации — как в «Саше»:

Род человеческий низок и зол, —
Да и пошел! и пошел! и пошел!

Романсный напев дан в «Тройке» (Что так жадно глядишь на дорогу) и в стихотворении «Ты всегда хороша несравненно». Интересный пример пародийного романса — «Где твое личико смуглое», который кончается неожиданной pointe в духе Гейне:

Но и зубами моими
Не удержал я тебя...

Романсная интонация появляется иногда среди стихов другого типа. Так, например, в третьей главе отрывка «Мать» (1877 г.) есть строки:

Тот разлюбил, кому судьба вручила,
С кем в чуждый край доверчиво пошла;
Уж он не твой; но ты не разлюбила,
Ты разлюбить до гроба не могла...
. . . . . .
Ты на письмо молчаньем отвечала,
Своим путем бесстрашно ты пошла.

Здесь — уже зародыш романсов Блока:

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась
В сырую ночь ты из дому ушла.

В фельетонных вещах Некрасова есть тоже характерные интонационные приемы, свидетельствующие о том, что Некрасов писал их, как и все остальное, с голоса [1]). Таковы особого рода enjambe-

[1]) А. Я. Головачева-Панаева вспоминает: «Некрасов писал прозу, сидя за письменным столом и даже лежа на диване; стихи же он сочинял, большею частью, прохаживаясь по комнате и вслух произносил их; когда он оканчивал все стихотворение, то записывал его на первом попавшемся под руку лоскутке бумаги. Он делал мало поправок в своих стихах. Если он сочинял длинное стихотворение, то по целым часам ходил по комнате и все вслух однообразным голосом произносил стихи; для отдыха он ложился на диван, но не умолкал; потом снова вставал и продолжал ходить по комнате».

ments, при помощи которых ритмическая интонация окрашивается в типично-прозаическую. Так — в «Балете»:

Может быть, изощренный наш взгляд
И открыл бы предмет для сатиры
(В самом солнце есть пятнышки). Но —
Немы струны карающей лиры.
. . . . . .
Пусть оно красоты идеальной,
Пусть ты в нем восхитительна, но —
Не затих еще шопот скандальный,
Будто было в закладе оно.

Интонация «причитания» окрашивает собой многие стихи Некрасова. От сказа он часто переходит к причитанию и начинает как бы «голосить». В этих случаях появляется характерное обращение на «ты»:

Что тебя доканало, сердешного?
Ты за что свою душу сгубил?
Ты захожий, ты роду нездешнего,
Но ты нашу сторонку любил.
(«Похороны» 1861 г.).

В поэме «Мороз Красный-нос» мы имеем длинное причитание

Родные по Прокле завыли,
По Прокле семья голосит.

Совершенно естественно, что при своем полемическом отношении к канонизованным в литературе жанрам и стиховым формам Некрасов должен был обратиться к фольклору. Это — неизменный источник обновления художественных форм при крутых переломах в искусстве, при борьбе с канонами. Так и в наши дни — частушка использована Маяковским. Народная речь проникает в поэзию Некрасова постепенно — вместе с охлаждением к элегиям и ко всем традиционным формам. В 1845 г. он пишет «В дороге», где интерес сосредоточен на вводе в стих народного языка с точным сохранением диалектических особенностей: «понимаешь-ста, на варгане, примерно, вальяжный, то-ись, учитель-ста врезамшись был» и т. д. Это — период увлечения принципом «натурализма»; нового жанра и нового стиха здесь еще нет. В «Огороднике» (1846 г.) использованы формы народного стиха в сочетании с балладными (параллелизмы и внутренние рифмы):

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву в непроглядную ночь, —
Я свой век загубил за девицу-красу,
За девицу-красу, за дворянскую дочь.
. . . . . .
По торговым селам, по большим городам
. . . . . .
Я кудрями тряхну, ничего не скажу
. . . . . .
Потемнело в глазах, душу кинуло в дрожь,
Я давал-не давал золотой перстенек
. . . . . .
Расплетал, заплетал русу косыньку ей,
Целовал-миловал, песни волжские пел.

Так продолжается до 1861 г. — когда написаны «Коробейники». Здесь уже найдено нечто новое в смысле жанра. Песня развернута в поэму. Дактилические рифмы имеют здесь характер чисто-песенный и подчеркивают напевную основу. Но сам по себе стих не отличается какими-нибудь резкими особенностями — за исключением того, что начала строк часто образуют не хореическое, а анапестическое движение: пожалей, молодецкого, не торгуйся, подставляй-ка, распрямись, бирюзовый, поясок и т. д. Это связано, очевидно, с желанием ослабить плясовой характер четырехстопного хорея и усилить его напевность. Песенная основа «Коробейников» подчеркнута и вставкой «Песни убогого странника», которая образует тягучую, бесконечную мелодию.

В том же 1861 г. написан «Зеленый шум» — Некрасов, очевидно, сосредоточенно занят в это время построением нового стиха на народной основе. Отброшены рифмы — вместо них ритмические периоды образуются чередованием ряда дактилических окончаний с мужскими клаузулами:

Качнет кусты ольховые,
Поднимет пыль цветочную,
Как облако: все зелено, —
И воздух, и вода!
. . . . . .
Скромна моя хозяюшка
Наталья Патрикеевна,
Воды не замутит!

и т. д.

Стих этот, конечно, имеет тоже свою литературную традицию, но слабо выраженную и неканонизованную. Можно указать на И. Акса-

кова, который в своей поэме «Бродяга» (напечатана в 1852 г.) употребляет его (отрывок «Бурмистр»):

Корнил бурмистр ругается,
Кузьма Петров ругается,
И шум и крик на улице,
Три дни прошло, Алешки нет,
Пропал Алешка без вести
и т. д.

Но мужские окончания не образуют здесь периодических клаузул, как у Некрасова — ритмическое впечатление получается иное.

Из «Зеленого шума» выросла поэма «Кому на Руси жить хорошо» — действительно грандиозное достижение Некрасова, написанное уже безо всякой оглядки на старые формы. Здесь Некрасов использовал свой богатый лексический и интонационный опыт. Мы имеем самые разнообразные формы интонации — от прибауточной и поговорочной скороговорки до широко и свободно разливающегося напева. В начале — типичная скороговорка, все ускоряющаяся и перебиваемая только мужскими клаузулами, которые на протяжении всей поэмы располагаются довольно симметрично (большею частью — в конце каждого третьего или четвертого стиха) и образуют своего рода строфы:

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временно-обязанных
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова,
Неурожайка-тож, —
Сошлися — и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

Эти 16 вступительных строк делятся четырьмя клаузулами, которые совпадают с концами синтаксических единиц. Фраза получает характер быстрого сказа, в котором периодически являются остановки. Использован стиль сказки-загадки, — и недаром дальше все время вставляются то загадки, то поговорки:

Никто его не видывал,
А слышать — всякий слыхивал,
Без тела — а живет оно,
Без языка — кричит. (Эхо).

Летит-молчит, лежит-молчит,
Когда умрет, тогда ревет. (Снег).

Замок — собачка верная:
Не лает, не кусается,
А не пускает в дом!
. . . . . .
Весь век пила железная
Жует, а есть не ест!
. . . . . .
У Клима совесть глиняна,
А бородища Минина.
. . . . . .
Горда свинья: чесалася
О барское крыльцо
и т. д.

Стих поэмы дает такой простор для интонации, что удаются самые контрастные сочетания — пьяной скороговорки с размашистой песней:

Мне зять — плевать, и дочь смолчит,
Жена — плевать, пускай ворчит!
. . . . . .
Мне старший зять ребро сломал,
Середний зять клубок украл,
Клубок — плевок, да дело в том —
Полтинник был замотан в нем.
. . . . . .
Ой, жажда православная,
Куда ты велика!
. . . . . .
Ой, люди, люди русские!
Крестьяне православные!
. . . . . .
Не ветры веют буйные,
Не мать-земля колышется,
и т. д.

Особый интонационный прием употреблен Некрасовым в апогее «Пьяной ночи» — растяжением слова:

Эй, парень, парень глупенький,
Оборванный, паршивенький,
Эй, полюби меня!
Меня, простоволосую,
Хмельную бабу, старую,
З а а а - п а а а а - ч к а п у ю!

В этой поэме Некрасов достиг того нового слияния языка и стиха, к которому стремился с самого начала. Проза и поэзия сочетались в новое единство и образовали новую форму. Метод оправдан — найдено противопоставление. Оправдан и самый стих, освободившийся от всех канонических форм.

Я не исчерпываю вопроса о поэтике Некрасова, а только намечаю основные проблемы, которые необходимо разработать. Пусть прекратятся разговоры о том, что в поэзии Некрасова важно «содержание», что для так называемого «формального метода» (я предпочитаю называть его морфологическим) Некрасов — «камень преткновения» и т. д. Вопрос, по существу своему, идет не о тех или других методах, а о построении науки. Вопрос сложный, но многое начинает выясняться — пусть только не затемняют его своими досужими размышлениями и спорами всевозможные интеллигентные дилетанты и «специалисты по Некрасову».

Б. Эйхенбаум.

ПАМЯТИ В. Г. КОРОЛЕНКО.

ВЛАДИМИР ГАЛАКТИОНОВИЧ КОРОЛЕНКО.

In memoriam.

«Погоди, барахсан! Ты не на земле... Здесь и для тебя найдется правда...» Так сказал старый Тойон Макару, тому Макару, который всю жизнь молчал и терпел и только «у конца» заговорил. Да, Макар молчал, потому, что не умел говорить на земле и не только потому, что был «без языка», а потому, что мысли его здесь были темные, спутанные, ни ему, ни другим не понятные. Но за Макара говорил другой, тот, кто знал и понимал непонятные мысли Макара, для которого и река «играла» и лес «шумел». Много лет говорил он, а мы слушали, слушали слова художника и статьи публициста. И сколько в них было тяжелого и жестокого, и сколько светлого, и сколько любви. Все это было, потому, что не могло быть иначе. Он сам так сильно сказал об этом, вспоминая Диккенса, осветившего его детство: «Зачем-же, зачем он написал это?.. Такое ужасное и такое жестокое. Ведь он мог написать иначе... Но нет. Я чувствовал, что он не мог, что было именно так, и он только видит этот ужас и сам так-же потрясен, как и я...»

Целая полоса русской жизни в том, что он писал — теперь мы знаем, что это было время, которое подготовило наши дни. И пророчески звучат теперь для нас его слова о Михайловском, передача слышанного им от Михайловского: «У меня на столе стоит бюст Белинского, который мне очень дорог, вот шкаф с книгами, за которыми я провел много ночей. Если в мою комнату вломится «русская жизнь со всеми ее бытовыми особенностями» и разобьет бюст Белинского и сожжет мои книги,—я не покорюсь и людям деревни. Я буду драться, если у меня, разумеется, не будут связаны руки. И если бы даже меня осенил дух величайшей кротости и самоотвержения, я всетаки сказал бы по меньшей мере: прости им, Боже Истины и Справедливости, они не знают, что творят!» И он кончает, говоря с благоговением о рабочем кабинете публициста: «В этом храме суровый человек, не признававший никаких классовых кумиров, преклонялся лишь перед живой мыслью, искавшей правды, т. е.

познания истины и осуществления справедливости человеческих отношений». И Короленко чувствовал, что правды искал и Макар, разбивший бюст Белинского, и не одного Белинского, и сжегший столько библиотек и заливший пожарище кровью, от которой огонь не потухнет... И мучась и страдая, он, указавший Макару путь к старому Тойону и его вечной правде, говорил, конечно «прости им, Боже Истины и Справедливости, они не знают, что творят». Ведь он слышал шум леса, который не мог заглушить ни панской неправды, ни кровавой козачьей расправы, ибо это была жизнь, настоящая тяжелая жизнь, о которой он столько сказал правды, той правды, что как «в песне правда — как золото, что никогда его ржа не ест». И нам сейчас все равно, что в словах Короленки мы часто слышим слова Гоголя и видим знакомые образы, читаем привычные обороты. Не совершенный, законченный художник, отвечающий сложным требованиям нашего утонченного и осложненного понимания искусства близок и дорог нам в Короленке. Близкий и родной для нас тот Короленко, который и как художник, и как мыслитель чувствовал и понимал, что «новое рождается постоянно и ежеминутно, и элементы нового мировоззрения пробиваются всюду на живой почве, которая остается одна на протяжении всей сознательной истории человечества. И это одно — «человечность», постоянный рост человеческой личности, с ее усложняющимися потребностями, материальными и нематериальными».

В нежном, любовном очерке о Чехове Короленко сказал то, что в полной мере относилось к нему самому и русским писателям его времени и многим из их предшественников, что так отделяет их от художников наших дней, несомненно от большинства из них: «Драма русской жизни захватывала в свой широкий водоворот вышедшего на ее арену писателя: в его произведениях чувствовалось невольно веяние какой то тенденции, чувствовалось, что автор на что то нападает и что то защищает, и спор шел о том, что именно он защищает и на что нападает.» Писатель наших дней живет своею драмою, которая для него — драма мировая, и от того Короленко так далек от этого писателя и так чужд ему: для него Короленко — писатель с тенденцией, писатель «с тяжелым сознанием ответственности таланта». Да, Короленко мучительно думал о писателе, о том, что надо бы «снять с усталой души то сознание общей ответственности, которое так угнетает русского человека с чуткою совестью... поставить его лицом к лицу только с первобытной природой и первобытным человеком». И Короленко думает, что «больная душа могла бы еще расправиться», но он ошибался: смерть Гаршина, смерть Чехова и

позднее смерть Толстого показали, что над ними всеми и многими другими тяготел тот же рок русской усталой души, уставшей от тяжелого гнета ответственности за жизнь. Перед усталой душой постоянно стоит вопрос: «я убил его? за что?» Так или иначе мы всегда убиваем того или то, что к жизни вернуть не можем, зачем? До последних дней жизни эти страшные вопросы убийства стояли и перед Короленкой, он думал о том, как «вся масса шла, повинуясь не дисциплине, не сознанию правоты дела, не чувству ненависти к неведомому врагу, не страху наказания, а тому, неведомому и бессознательному, что долго еще будет водить человечество на кровавую бойню». Думая об этой массе и об отдельном русском человеке, Короленко постоянно мучительно сознавал, что «мы ничего не закрепляем». Мы быстро отрекаемся от зла, его предрассудков, от всего и так же быстро ко всему этому возвращаемся, а «благодушие» наше только показатель нашей неустойчивости. Корень ее как будто настоящий, как будто в нем именно и есть мучительное искание правды, а на самом деле жизнь русская из этого искания выводит какие то уродливые, страшные достижения, залитые кровью.

Западный человек ищет того, как бы «утвердить» себя, а вот Гаршин, этот русский человек, приходит к тому, что надо «отвергнуть себя». И Короленко чувствует, что на каждом шагу надо у нас считаться с этим «самоотверганием», которое создает некую неустойчивость жизни, и всетаки он любит и понимает и то положительное, что несомненно есть в этом глубокоотрицательном явлении, в этой больной неугомонной совести. Но Короленко слишком хорошо знает, что рядом с чуткой совестью в русском человеке живет обманщик и лгун — припомните его любовные очерки «самозванцев», этого почти бытового явления у нас, начиная с исторических Самозванцев и Пугачева, продолжая Хлестаковым и кончая мелкими мошенниками, подвиги которых занимают провинциальных фельетонистов, так хорошо изученных Короленко. Ведь он, как редко кто другой, знал и изучал это русское газетное море, которое так чуждо большинству русских художников и уже совершенно неведомо современному русскому писателю. Он умел так много вычитать между строк этих по большей части бездарных, почти малограмотных фельетонов, хроник, сообщений; перечитайте ряд его очерков и статей, написанных на основании этого матерьяла и вы почувствуете, что он съумел в них удивительно верно отразить целый долгий период русской жизни, верный своему принципу, что художник — «живое зеркало». Удавалось ему еще это и потому, что он был полон того внимания «к первым движениям

зарождающегося и растущего сознания», которое он так ценил. Как то странно поэтому видеть, что многое, может быть даже главное, в новых художественных течениях осталось ему чуждым и, повидимому, мало интересным. Объяснение этому, вероятно, надо искать в большой его ясности и определенности, которая так хорошо выражена в одном из самых первых его рассказов, где герой говорит: «хорошее трезвое чувство спокойствия охватило меня всего. Впереди было ясно». Слова эти написаны были еще в 1879 году; конечно, многое после того стало менее ясным для Короленки и все же «ясность» осталась его отличительной чертой. Она ведь руководила им, когда он написал свой рассказ «Необходимость», в котором сложная необходимость, такая трудная для человеческого понимания, низведена на степень простого «бездушного счетчика наших движений». Короленко, правда, несколько смущало это как будто бы признание свободы воли, которую, как я знаю из бесед с ним о «Необходимости», он не хотел бы признать, но «ясность» победила и разъяснила не жизненно, по его мнению, сложную необходимость.

Последние годы были мучительно трудны для Короленки во всех отношениях: то, чем он жил, во что верил, за что боролся всю жизнь, вышло в этой русской жизни совсем не тем, о чем он мечтал; как ни был он готов признать ужасные и кровавые пути русских народных движений, — не даром же он задумал большой роман из Пугачевщины, над которым так много работал, — действительность далеко превзошла все его представления о возможном. Мучительное недоумение охватило его душу, зеркало художника подернулось кровавым туманом. Конечно «ясность» и тут пришла бы ему на помощь и зеркало дало бы нам еще и не одно отражение русской жизни, но явилась болезнь, а за нею смерть, и Короленко не досказал повести своего современника до наших дней.

Для молодых он как будто отошел далеко, ни к какому «цеху» художников он не принадлежал, писал не так, как пишут теперь, много рассуждал, был слишком злободневен, слишком часто был публицистом. Все это заставляет молодых относиться к нему невнимательно и равнодушно. И, конечно, они глубоко неправы, и недалек день, когда и молодые станут читать и изучать Короленку, ощутят, что его можно и надо изучать. Ведь в том, что им написано, действительно отразилась русская жизнь и русская душа, на его страницах начертана летопись многих годов, которые надо знать и понять, и как часто тут помогает чуткая и прозорливая ясность Короленко. А нам так много надо понять друг в друге и в самих себе. Прав был Короленко, когда смущенный

писал: «скоро-ль будет день на святой Руси, тот день, когда рассеются призраки, недоверие, вражда и взаимные недоразумения между теми, кто смотрит в трубы и исследует небо, и теми, кто только припадает к земле, а в исследовании видит оскорбление грозного Бога» он бы теперь прибавил: и не только между этими людьми.

Пусть же скорее настанет тот день, когда молодая Россия захочет опять читать Короленко и съумеет это сделать, съумеет понять и человека и художника.

Сергей Ольденбург.

ВЛАДИМИР ГАЛАКТИОНОВИЧ КОРОЛЕНКО.

(Неизданная статья проф. Ф. Д. Батюшкова [1]).

Редкий писатель так цельно и последовательно прошел первый этап своей литературной карьеры, за четверть века, как Владимир Галактионович Короленко.

Одна идея одушевляла и продолжает одушевлять его, и эта идея так полна и прекрасна, что она не должна изменяться, и так органически связана с его образом, что немыслимо представить себе, чтобы наступила разобщенность между идеей и человеком, чтобы он мог когда либо перестать быть тем, что он есть.

---

[1]) Настоящая статья покойного проф. Федора Дмитриевича Батюшкова († 5 марта 1920 г.) извлечена из архива его, хранящегося в Пушкинском доме при Российской Академии Наук. Статья была написана в 1903 году, когда праздновалось 50-летие со дня рождения В. Г. Короленко (15 июля) и 25-летие его литературной деятельности (23 сентября, отмеченное банкетом 14 ноября). Она предназначалась, повидимому, для «Мира Божьяго», издававшегося под редакцией Ф. Д. Батюшкова, на что указывают сохранившиеся в том же его архиве корректурные листы ее начала, но почему то не была напечатана. 50-летию писателя была в «Мире Божьем» посвящена статья В. Волжского: «В. Г. Короленко. Критический очерк» (М. Б., июль 1903, стр. 1 — 33), а сам Ф. Д. Батюшков в день 25-летия литературной деятельности В. Г. поместил в газете «Новости» статью под названием «Литературные дебюты В. Г. Короленко». Статья, печатаемая нами, таким образом, написана почти 20 лет назад. Но она не утратила до сих пор своей свежести и значения общей характеристики творчества В. Г. Короленко, в основных чертах оставшегося неизменным на всем последующем пути. Извлечение из под спуда посмертного труда одного из ближайших друзей покойного писателя является поэтому вполне своевременным.

Ред.

Эта идея представляется в трех формах, обнимает три стороны земного существования, отвечая, по определению поэта — «трем легендам сказочных веков»:

«Смысл их, вечно старый, словно утро нов».

Одна из них имеет в виду человека, личность, свою индивидуальность и выражается в формуле — полюби, т. е. ограждай, храни, соблюдай самого себя: ты должен стать личностью.

А другая — «в свете страсти без страстей — говорит, о смертный: полюби людей». Она взывает к подвигу, к самоотверженности, к героизму и зиждется на указаниях совести, на стремлении пробудить и укрепить сознание в решении моральных проблем общественности и в направлении деятельности.

«И вещает третья, нежно точно вздох: полюби бессмертье. Вечен только Бог». Этою стороною существа человек стремится проникнуть в область невидимого, подняться над заботами о всем преходящем, временном, случайном, злободневном, — чтобы стать лицом к лицу перед вечностью.

Все эти три «легенды», три стороны нашего духовного существования, если угодно, три этапа в эволюции личности могут быть об'единены одним именем, составляют одну идею — любви. И все творчество Короленка, вся его деятельность — художественная, публицистическая. общественная, — как бы вращаются вокруг одной и той же оси, — исходят из одного чувства и разными путями к нему возвращаются.

Мы можем наметить моменты указанных трех стадий, прохождение которых определяет идеальную норму полного выражения идеи любви — к себе, к людям и к вечному, — в произведениях Короленка, то раздельно, то слитно, то чередуясь, проявляясь в разных формах, за промежутком многих лет.

Вот перед нами еще совсем молодой человек, студент. Он дал себе оригинальный эпитет «Искателя» [1]) и знакомит нас со всеми думами и чувствами во время прохождения курса наук, со своим отношением к факультетским занятиям. Он не особенно прилежный студент: профессора им недовольны, товарищи считают «идеалистом-теоретиком», неспособным к практическому труду. Он оправдывается: науку он любит и умеет справиться с работой, но «факультетская

[1]) «Эпизоды из жизни Искателя», — в журнале «Слово«, 1879 года, июль — первое беллетристическое произведение В. Г. Короленко. (*Ред.*)

практика» его не удовлетворяет. Он любил «находить» работу, — но когда дело в свою очередь стремилось овладеть им — он от него сторонился. Причина очевидна: он ограждал себя, отстаивал свою духовную целостность; он стремился стать прежде всего личностью, а не пассивным орудием какого нибудь Молоха, хотя бы даже науки.

Этого студента полюбила молодая девушка; его чувства к ней сложные; — она, одновременно, нравится и не нравится ему, наконец, он вполне уясняет себе, что некоторыми сторонами души они друг другу чужие и он мужественно и откровенно заявляет об этом полюбившей его девушке: они должны расстаться. «Я большой эгоист, — говорит наш студент, — ведь это я для своего счастья и делаю... И для вас жизнь приберегла еще много подарков». Снова, таким образом, автор оберегает свою духовную личность, ограждает себя, смело присваивая себе даже эпитет «эгоиста».

Но перевернем несколько страниц, чтобы узнать, как это произошло и что отвлекло героя от его романической истории. Мы застаем его размышляющим поздно ночью, на каком-то холме, откуда открывается перед ним широкий вид. Сперва он оглядывается на сонный городок, где так легко было бы найти довольство и благополучие, поддавшись личному влечению и ответив взаимностью на любовь. Но он смотрит в другую сторону: там мелькают огоньки в хатах бедняков; он хорошо знает всех живущих в этих убогих хатках, сроднился с их нуждой и заботами, тяжелой безрадостной жизнью. И в нем проснулся второй завет, зажглась «страсть без страстей», и он принимает решение — отдаться подвигу человеколюбия. Взвесив «силу твердую и волю гордую», он вступил на трудный путь, избрал дальнюю дорогу, конца которой не видел — «но как неудержимо тянула она своей неведомою далью, заманчивой неизвестностью, с ее борьбою и опасностями, с запросами энергии, чуткости, силы»...

Прошло два, три года. Наш студент еще не кончил курса, переменил лишь учебное заведение; он в ином кругу товарищей и переживает новый фазис: он ощутил тоску по высшему смыслу жизни, — другими словами: «полюбил бессмертье». Вот образное выражение его тогдашнего настроения: «Помню... в один из вечеров того времени (рассказ отнесен к концу 70-х годов) был слегка морозный закат и севшее солнце тронуло края облака пурпуром и золотом. Остальная масса его синела тою неясною синевой, в которой то развертываются, то исчезают какие то формы, и не можете сказать — действительно ли это облака или только образы вашей фантазии.

Эта смутная синева и эти последние лучи, гаснущие в золотом тумане, будят в душе целый рой ощущений. Ночь близка; скоро она покроет все и вы не успеете уже рассмотреть, что там такое, какие это формы начали развертываться в туманной мгле, нависшей над горизонтом. Спустится ночь и туча, быть может, раскинется широко по всему небу, и в молчаливой темноте прорежутся зарницы, и потом гром загрохочет на всю землю... Или она унесется вслед за убегающим днем и будет так же сверкать на чьем нибудь горизонте, и на нее будут смотреть чьи-то глаза, и в чьей-то душе зародятся такие же думы и грезы... Одним словом, есть в этой тучке нечто такое, что одинаково отражается в каждой человеческой душе смутною мечтой или грустью, или роем грез, неясных, как эти туманы. И, значит, в ней есть элемент ваших дум и ваших ощущений, рождающихся как искра от прикосновения кремня и стали»... Но вот обратная сторона: ведь это все только кажется; это — иллюзии, стоит только подняться к этой красивой мишуре, войти в нее, и вас окружит только холодный, пронизывающий туман. Так и жизнь, если удастся посмотреть на нее с настоящей, центральной точки зрения — та же неприветная и бессмысленная слякоть и мгла. Нет в ней ни красоты, ни лучей, ни золота, ни багрянца. Вспоминается заявление, что мысль есть лишь выделение мозга, как желчь — выделение печени... Стало быть—«нет ни света, ни мрака, потому что нет вовсе цели и смысла... Есть только бесчисленное множество отдельных фактов, не складывающихся ни в какие определенные образы... А то, что кажется возвышенным, светлым и грандиозным, все мишура и обман». О, как чувствуется во всех этих обличениях внутренний протест в душе автора; как ему хотелось бы, чтобы это — «возвышенное, светлое» — было сущей правдой; как восстает он всем существом своим против того, чтобы сводили все к комку грязи, «в котором замыкается весь Божий мир». Ведь тогда для него и своя собственная жизнь теряет цену и меркнет... «В своем личном существовании, писал Короленко, нам необходимо чувствовать звено, связанное с чем то более возвышенным, более постоянным и прочным. Это чувство составляет содержание веры». И Короленко уверовал в смысл жизни, почувствовал, что этот смысл е с т ь и никогда уже не терял, хотя не мог подыскать ему логического выражения: «иногда мне казалось, что я нашел его, сообщает автор, — потом терял опять, падал и подымался. И еще долго не я один — все мы будем искать его»... Главное почувствовать, что этот смысл есть. Как он открылся? — «Трудно ответить на это, так же, как трудно сказать — где именно прорвется первый ручей

весною»... Но снег начал таять, ручьи потекли и слились в могучее русло общей мировой, осмысленной любви, составившей содержание своеобразной космогонии нашего автора.

Она выразилась активно — в делах, в художественных образах, в отношении и к людям, и к природе. Как? Припомним первое основное свойство идеи любви, по существу: он требует проникновения в об'ект, возбудивший наши чувства; умения — разгадать и усвоить его внутреннее содержание, поставить себя на его место, а затем — оказать поддержку или вызвать в нем самодеятельность.

Короленко так именно и отнесся, с самого начала своей литературной карьеры, к об'ектам своего изучения и творческого воспроизведения. Он облюбовал прежде всего малых и обездоленных, оставленных за бортом культурной жизни, людей темных, загадочных и для нас, склонных гордиться своей «цивилизацией», — типов почти «экзотических» — так далеки и чужды мы их миропонимания. Но припомните, как бережно, любовно он к ним подходит; как уже в первом своем очерке он излагает целую систему методического изучения простонародного человека, на основании непосредственных наблюдений; как он радуется своим открытиям, что то́, что первоначально казалось «непобедимою умственною косностью — было лишь своеобразной живою силой», которую он инстинктивно полюбил заранее.

В дальнейшей художественной деятельности Короленка — развитие определяется лишь усовершенствованием приемов техники. Отношение остается прежним, но автор лучше и полнее овладевает своим материалом. Уже «Сон Макара» представляет огромный шаг вперед по сравнению с характеристикой Якуба, в раннем произведении автора [1]). Вехи и леса, нужные при начале постройки, отброшены; автор уже не рассуждает от себя и не вносит своих комментарий, — а прямо вводит нас во внутренний мир изображаемого лица, говорит его языком, но понятно и для нас, воспроизводит его мысли в свойственных ему образах; он настолько успел сродниться с изображаемым типом, что смело выписывает его во весь рост, — отвечает за него и даже постепенно, высказав нам все, что сам Макар мог сказать, уже дополняет и развивает его мысли от себя, не навязывая, а распространяя его суждения и указывая, как они вяжутся с идеями высшего порядка.

---

[1]) В том же рассказе «Эпизоды из жизни Искателя». *(Ред.)*

Тот же метод присущ почти всем рассказам Короленка из народного и простонародного быта. Его творчество движется как бы по дугообразной линии, сперва сверху вниз, потом снизу вверх, выражая стремление автора сначала проникнуть как можно глубже в объект изучения, сочувственно переживать его думы и ощущения, затем, как бы сроднившись и договорившись с ним, повести за собой. И таким образом для Короленка само творчество есть лишь одно из проявлений акта любви. Как к людям, Короленко относится и к природе, которую он умеет так красиво изображать, с тою же проникновенностью, с тем же субъективно-сочувственным усвоением внешних впечатлений в глубокопрочувствованной форме. Его описания всегда жизненны, потому что они одухотворены, потому что объект наблюдения связан теснейшими узами с чувствованиями художника.

Нам не зачем перечислять здесь его произведения. Мы можем отметить лишь постепенное расширение круга деятельности писателя, чрезвычайную гибкость и разносторонность, которую он выказал, постоянно разнообразя сюжеты своих произведений. Параллельно первой группе очерков из народного быта, возникла другая — в которой творчество Короленка приняло иное направление: автор решает проблемы индивидуальной нравственности и отвлеченно-этические вопросы. Конечно, этот элемент присущ, как указано, и бытовым его картинкам, когда автор начинает выступать за изображенным им лицом, и также детским очеркам: моралист идет неизменно рука об руку с художником. Но более непосредственно, этико-философски, этот элемент выразился в таких произведениях, как в повести «С двух сторон» и в «Слепом Музыканте», как в легендарных сюжетах — «Тени», «Необходимость», «Сказание о Флоре», в рассказах «Мороз», «Нестрашное» и некоторых других. Автор, однако, с большим предпочтением привязывается к случаям жизни, ибо видел и пережил он многое. Мы знаем, что отчасти не по своей воле довелось ему подвергнуться неожиданным и чрезвычайным переживаниям [1]); но затем он и сам пошел на встречу новым впечатлениям жизни. Каждое лето, с тех пор как он поселился в Нижнем-Новгороде, Короленко предпринимал экскурсии и, таким образом, как бы на самом себе испытал и проверил ту пользу «хождений», за которые в «Слепом Музыканте» высказался Дядя Максим. И в результате каждой новой экскурсии появились один за другим новые очерки. Автор обошел почти все

[1]) Намек на ссылку В. Г. Короленка в Сибирь в 1880 году, о которой нельзя было говорить прямо по тогдашним цензурным условиям (*Ред.*).

Поволжье — и Оку и Каму, побывал на Урале, и в задунайских странах, в Крыму, на Кавказе, в Малороссии и в западных губерниях и везде он умел открыть что нибудь для нас новое и неожиданное и представить это в ярких, художественных образах; и многое еще остается за ним еще только намеченное, записанное, но не обработанное в окончательной форме и еще не увидевшее свет. Так в печати промелькнуло известие, что Короленко задумал широкую картину народной жизни из эпохи Пугачевщины и уже несколько лет работает над ея выполнением, все еще не решаясь приступить к окончательной отделке [1]).

Как бы некоторым перерывом в наблюдениях русской действительности, в изучении бытовых условий жизни русского простонародья и его психики, является от'езд Вл. Г. Короленка в Америку и несколько произведений, посвященных подведению итогов своих заграничных наблюдений. Главным из этих произведений является рассказ в беллетристической форме «Без языка». Спросим себя, однако, так ли неожиданно совершилась эта поездка, как представляется на первый взгляд, и что собственно могло особенно привлечь автора в «Новом свете». Оказывается, что стремление ближе ознакомиться с Америкой было давно у нашего автора. Это тоже один из его юношеских планов. В повести «С двух сторон» из периода его студенческой жизни, Короленко сообщает, что он еще в молодых годах мечтал написать со временем «огромнейший роман», в котором выступят «все особенные герои и героини, новые люди, необыкновеннейшие личности» и в числе их непременно присутствовал «американец». «В то время Америка привлекала к себе многих и я знал несколько случаев эмиграции» — прибавляет автор. Героем воображаемого романа Гаврилова (от которого ведется рассказ) должен был быть не настоящий янки, ибо как бы янки ни были умны, обладая к тому же превосходной конституцией, их прием все расценивать на деньги и даже про себя говорить: «я стою столько-то долларов», не подходил для героя романа. «Мой американец, говорит Гаврилов, или автор его устами,— был бы русский, стремящийся в американцы».

Гаврилов не знал — «что собственно сделает его герой, когда станет американцем» и ему рисовались лишь внешние черты типа. Но стремление воочию познакомиться с таким типом — у автора, как видно, было давним — и вот он исполнил свое намерение и сам

[1]) Замысел этот остался не исполненным. Ср. в статье М. А. Коломенкиной о «Юбилее Короленка в Полтаве», «Голос Минувшего», 1913 г., сентябрь. *Ред.*).

побывал в Америке в 1893 году. Пробыл он там недолго, всего несколько месяцев; слишком мало, чтобы составить себе точное и всестороннее понятие о стране, но достаточно, при его чуткости и наблюдательности, чтобы вынести несколько самостоятельных впечатлений и наблюдений. В рассказе «Без языка» автор отчасти скрылся за спиной вымышленного героя повести — Матвея Лозинского — из обедневших поселян западного края, «ни мужика, ни мещанина», как характеризуется он в рассказе. Этот Матвей во всяком случае вполне необразованный человек, в своем роде «дитя природы», и автор словно намеренно сгустил краски и в самом выборе этого лица героем рассказа и в его характеристике, как вполне непосредственной натуры («даже в деревне никто Матвея умным не считал»), чтобы резче выставить контраст между этим представителем русской непочатости, этим «дикарем» и всеми хваленными порядками свободной страны, где цивилизация делает столь быстрые успехи, что нам она представляется страной будущего, даже по сравнению с условиями жизни на Западе. К каким же результатам приводит такое сопоставление? Сперва как будто преимущества не за новой цивилизацией. Матвей ощущает на себе всю тяжесть беспомощного одиночества среди людей, которые готовы смотреть на него как на какой то курьез, но никто не принимает участия, каждый сторонится, занятый своим делом. Мало того, он попадает на митинг безработных города Нью-Йорка и становится невольным свидетелем, как один несчастный, доведенный до последней крайности, повесился в том самом парке, где должен был состояться митинг. Стало быть и здесь, в Америке, возможны такие же нищета и голод, безысходные положения, против которых цивилизация бессильна. Матвей, в буквальном и в переносном смысле, потерялся в извилинах непонятного ему лабиринта и слишком интенсивная цивилизация словно готовится и его раздавить, если он сам не сумеет выбраться на свой путь, встать на ноги. Его преследуют по ночам кошмары, он видит тяжелые сновидения и готов был бы бежать опять на родину, в свою серую, убогую обстановку, где все же легче жилось, чем среди этих чужих и жестких людей, которые знают только право сильных своей независимостью и самостоятельностью.

Но параллельно Матвею в рассказе выставлено и другое лицо — тоже выходца из России, помещика Нилова. Обладая большими образовательными средствами, Нилов уже умел приглядеться к строю жизни в Америке и найти себе там место. Дело очень скромное, и в принятой им роли рабочего на лесопилке Нилов очень удивляет

американцев своим нежеланием двинуться вперед, подняться по иерархии общественной лестницы «сделать, как говорится, карьеру». У Нилова свои особые соображения. Он очень многое ценил в Америке, однако, узнав то, что ему хотелось так узнать, он все-таки собирается вернуться на родину. И вот случай свел с ним Матвея Лозинского; оказалось, что они земляки, и что Нилов сын того помещика, с которым у Лозинских тянулась долго тяжба из за чинша: еще там, в Западном крае России сначала Лозинские проиграли тяжбу, а потом вышло так, что наследник помещика уступил. Встретившись в Америке, Нилов и Матвей не сразу признали друг друга; Нилов приютил и устроил Матвея. Когда же последний, получив достаточный заработок, только и думает о том, чтобы скопить немного денег, чтобы скорее уехать, Нилов говорит ему: «Вы пережили самое трудное: первые шаги, на которых многие здесь гибнут. Теперь вы уже на дороге. Поживите здесь, узнайте страну и людей — и если все-таки потянет вас и после этого.... Потянет так, что никто не в состоянии будет удержать.... Ну, тогда....» В голосе Нилова звучало какое то страстное возбуждение. Матвей заметил это и сказал: «А вы сами... извините... ведь вы хотите уехать?». — «Да, у меня свои причины». «Значит... вы не нашли для себя то, чего искали». — «Я нашел то, чего искал» — ответил Нилов, но не счел нужным вдаваться в пояснения. После этого между ними происходит признание и Нилов заканчивает словами: «за то одно, что мы здесь встретились с вами... и с другими, как равные... как братья, а не как враги... За это одно я буду вечно благодарен этой стране». Нилов все же уезжает, а Матвей остается; он женится на соотечественнице и устраивается своим домом: и вот, мало по малу в душе его всплывали новые мысли о людях, о порядках, о вере, о жизни, о Боге, которому поклоняются, хотя и разно, по всему лицу земли, о многом, что никогда не приходило в голову в Лозищах. «И некоторые из этих мыслей становились все яснее и ближе»...

Таким образом, Америка — т. е. в общем значении культура, условия жизни в свободной стране, быстро прогрессирующей на пути цивилизации, одержали верх над смутным томлением по родине пробужденного к сознательной жизни Лозищанина; но Нилов уехал, роли, очевидно, переменились и именно отъезд более образованного человека, с повышенными требованиями, с неустанными исканиями правды жизни, указывает, что этот «русский американец», задуманный автором еще в молодые годы, не захотел совсем оторваться от дорогой ему родины, несмотря на преимущества жизни в новом

свете. Нельзя было, конечно, ожидать, чтобы автор подверг в беллетристическом произведении подробному анализу все особенности строя жизни и учреждений в Америке: он достаточно ясно указал на их положительную сторону, благодаря чему в Матвее возродился новый человек; признал ее и Нилов, при чем для нас особое значение имеет то, что все таки наиболее существенным, даже единственным аргументом в пользу условий жизни в Америке он приводит, как мы видим, то, что люди там, несмотря на разницу социального положения, встречаются как равные, как братья, а не как враги. Это одно, главное, вынес Короленко из своих наблюдений в Америке: оно покрыло все остальное, так как вяжется с его основной идеей — искать и видеть во всем только любовь.

Я не разбираю здесь художественных сторон рассказа: их много и в двух словах не формулировать: великолепные описания природы, в особенности во время переезда через Океан; трогательное и полное задушевности выражение чувств и размышлений наивного и доверчивого Матвея, переживающего ряд сложных и совершенно новых для него ощущений, в которых он с трудом научается разбираться; остроумные и блестящие живым юмором характеристики некоторых внешних черт американской жизни, роль прессы в Нью-Йорке и т. д. и т. д.

Параллельно вышеотмеченному художественному развитию Короленка, в нем проясняются и вырабатываются идеалы гражданственности, широкое и трезвое понимание запросов действительности.

Дела сопутствовали словам, так как в подвигах любви нет места для компромиссов, для неискренности, для раздвоенности человека и писателя. Он весь ясный, цельный, устойчивый.

И над всем его творчеством витают, проникая его произведения, все те же вековечные идеи, которые придают им особое сияние, особую силу и рельеф, какой-то праздничный отблеск, несмотря на тяжелые и мрачные условия изображаемой им современной действительности. Откуда этот отблеск? Его источник, очевидно, в душе художника.

Он оптимист из доверия к положительным свойствам человеческой природы; он убежден, что воля человека, в которую он верит, сильнее даже необходимости, так как необходимость, по определению автора, есть «божество, которое признает своими законами все то, что решит наш выбор; она лишь счетчик, отмечающий то, что было, а то, что должно быть, нуждается в нашей воле для осуществления». Надо лишь сильнее хотеть и дружно налечь на весла, чтобы подвигаться вперед.

По своим широким космическим взглядам на природу, Короленко всего ближе подходит в своих воззрениях под категорию Кантовского панпсихизма.

Нам осталось теперь определить место, которое занял Короленко в нашей новейшей литературе.

Он настоящим образом встал в ряды наших художников слова и сразу занял между ними одно из первых мест, лишь с половины 80-х годов. Многое было заготовлено, написано, накоплено раньше, но в печати произведения Короленко стали появляться, за первым ранним дебютом в 79 году, о чем немногие знали и помнили — именно лишь с 85-года и сразу, в течение двух-трех лет, им дана целая серия очерков до «Слепого Музыканта» включительно.

Привлекши общее внимание, стяжав общие симпатии даже среди враждующих литературно-общественных лагерей, Короленко своим появлением в русской литературе знаменует некоторый поворотный момент, при смене различных поколений писателей.

Он, конечно, во многом был обусловлен в своем творчестве деятелями прошлого, но за тем в свою очередь оказался родоначальником для пришедших после него.

Этим определяется центральное место, занятое им в нашей новейшей литературе, связующее звено, которое образует его имя — между прошлым, настоящим и уже намечающимся будущим. Действительно, Короленко в одно и то же время воспринял некоторые традиции прошлого, внес свое, новое, и вполне современное, наконец у него же мы находим элементы мотивов и ситуаций, приемов и процессов творчества, которые делают его до некоторой степени учителем и пожалуй и родоначальником целой плеяды молодых наших беллетристов новейшей формации, как бы они затем от него ни обособлялись.

Преемников или «духовных потомков» Короленка мы не будем здесь касаться, а на вопрос — кто же был первым его учителем, Короленко сам ответил: «я нашел свою родину тогда, когда узнал сочинения Добролюбова, вот мой первый и главный учитель».

Это относится, разумеется, к его идейному воспитанию, к тем основам общественных и этических воззрений, которые определили в основных чертах и его позднейшее миросозерцание.

Но писателю-беллетристу, в тесном смысле слова, естественно искать «учителей» в среде его великих предшественников и современников в родной ему области именно художественной литературы.

И вот из числа наиболее выдающихся и действительно великих наших романистов минувшего столетия, разными сторонами своего дарования Короленко примыкает и к Гоголю, и к Тургеневу, и к Достоевскому, отчасти к Глебу Успенскому и Гаршину; особо должны быть рассмотрены его отношения к Толстому. Постараюсь в немногих словах наметить эти отношения. Черты отличия определят индивидуальные свойства и особенности автора.

Что касается Гоголя, то общность с ним у Короленка определяется отчасти общностью происхождения, как у малороса по роду, аналогией в семейных обстоятельствах, однородной комбинацией черт романтика и реалиста в творчестве, склонностью к лиризму, особым, действительно почти несвойственным великоруссам — юмором, и, наконец, отмеченной страстной привязанностью к идее справедливости, при сознании, что «неправосудие величайшее несчастие на свете». Однако, в приемах изложения Короленко гораздо субъективнее Гоголя: лирические отступления у Гоголя занимают меньшее место, чем у Короленко, который проводит лиризм почти через все свои очерки. Короленко совсем не сатирик по темпераменту и даже его юмор отличается от юмора Гоголя: во 1-х, он гораздо реже проявляется, а затем не связан так непосредственно, как у Гоголя, с знаменитым «смехом сквозь слезы». У Короленко грусть чередуется с комическими эпизодами; она вас под конец охватывает, вызывает щемящее чувство в груди, но тогда автор и не имел в виду заставить вас смеяться. Смех же возбуждается сам собой — это здоровый, «веселый» смех, вызываемый той или другой этнической чертой, свойствами изображаемого типа. Напр., когда Макар, представ на суд перед Тойоном, старается слукавить, подтолкнув чашу весов, на которую наложены его грехи — это просто черта типа. Или когда Янкель (в «Судном дне») старается обмануть самого чорта и заводит «беспатентную торговлю» на том свете, в аду, — это отрицательное свойство шинкаря, добродушно осмеянное, не заслоняет других положительных сторон еврея; защита идеи терпимости к иноверцам выигрывает в полноте нескрываемой правды без всякой тенденциозности. Когда сапожник Андрей Иванович, отправившись на богомолье, кубарем подкатывается на стоянках к богомольцам, то это ставит его, конечно, в комическое положение. Но в том же лице затем мы усматриваем глубокое содержание, искреннее и высокое стремление религиозной мысли. Когда Тюлин в «Река играет» вступает в переговоры — перевозить или не перевозить на пароме давно ожидающих переправы, и кряхтит с похмелья — он возбуждает наш смех, но вслед

затем вызывает и все наши симпатии; автор, несмотря на отрицательные свойства, сумел вполне расположить нас к нему и т. д. и т. д.

Всего ближе к стилю Гоголя — из очерков Короленко представляется, конечно, его «Иом-Кипур».

Еще больше чем с Гоголем, автора роднит с Тургеневым сильно развитое в нем чувство природы, — нет сомнения, что Короленко, после Тургенева, один из самых чутких у нас писателей именно к явлениям внешней природы, которая как бы всегда сопутствует ему, куда бы он ни направил внимание, сливается с сюжетом рассказа, составляет одновременно и раму и фон картины. Но, в отличие от Тургенева, Короленко по возможности минует отдельные, самостоятельные описания пейзажей и видов; природу он передает в ея отражениях в душе человека, несколькими как бы беглыми, но всегда очень выразительными и проникнутыми личным настроением штрихами. Например, едет ли он по широкой долине сибирской реки; кое-где открываются перед ним небольшие озерки — и они тотчас кажутся ему «клочками синего неба, упавшими на землю» в оправе изумрудной зелени; — попадаются ли ему в степной местности, на Урале, одинокие осокари, из под корней которых ветром выдуло почву почти на два аршина, — и ему кажется что эти «корни, странно искривленные и обнаженные, судорожно хватаются за ускользающую землю», и т. д. Примеров много.

В других отношениях, уступая Тургеневу в широте захвата различных представителей крестьянского и культурного общества, в создании таких типов и характеров, как Базаров, Рудин, Лаврецкий, Инсаров и т. д. и т. д., особенно в разнообразии женских образов, памятных всем и каждому, — Короленко выделяется одной особенностью от общего стиля изложения у Тургенева, к которому он часто близок: Тургенев более исключительно художник-созерцатель; он неизменно остается прежде всего писателем, преданным культу строго выдержанной, тонко обдуманной, тщательно отделанной формы. Между тем Короленко, не всегда отличающийся такою же выдержкой, взамен этого проявляет по временам сильный пафос; есть моменты, когда он положительно захватывает вас своим одушевлением и вы ощущаете в нем — нечто иное, чем «литературу»; большее или меньшее, не в этом дело, но во всяком случае иное: человек выступает со своими мыслями и стремлениями, со своей верой и разочарованиями, со страстной жаждой чего то высшего, недостижимого. Припомните заключительную сцену в «Сне Макара», великолепную речь Сократа перед лицом Кронида, в «Тенях», отдельные страницы в

«Сказании о Флоре», и во многих других очерках. Все это настоящий пафос художника.

Если по общему очертанию и по некоторым частностям к Тургеневской «манере писать» — всего больше подходит «Лес шумит» Короленка, то в других очерках влияние Тургенева все меньше ощущается, и автор все больше становится самим собой.

Очень сложны его отношения к Достоевскому: в нескольких словах их трудно охарактеризовать. Конечно, писатель, которого Короленко сам назвал, в одной из своих публицистических статей, «беспощадным и суровым поэтом «униженных и оскорбленных»— имел огромное влияние на него самого, ставшего бытописателем, а отчасти также и поэтом «униженных», хотя в других житейских условиях. И проповедь любви Достоевского не могла не оказать своего воздействия на писателя, которого мы видели посвятившим всю свою деятельность идее любви. К Достоевскому Короленко примыкает и в анализе того, что он назвал «болезнью русской личности»—ее слабости, неопределенности пределов, «занимаемых ее бытием», по выражению героя «Двойника» Достоевского, Голядкина.—Как Достоевский, и Короленко проявил с ранних пор наклонность к изображению тяжелых душевных аффектов, мучительных болезненных кризисов на почве близкой к патологии (в эпизодах «Искателя», из пов. «С двух сторон» и др.). Его «Ат-Даван» близок «Униженным и оскорбленным» и «Запискам из Мертвого Дома». В воспоминаниях об Успенском он сам рассказывает, что особенно ценил и ценит «Преступление и наказание» Достоевского. Но влияние Достоевского во многом было парализовано другим, рационалистическим течением, которому Короленко в свое время очень подчинился. Он не поднимался в высп индивидуализма Достоевского, не заразился его мистикой и совершенно чужд той сильной, но действительно жестокой по временам и беспощадной суровости, с которой Достоевский проникает во все изгибы душ у «подпольных» и далеко не подпольных людей. Контраст обеих натур слишком очевиден, чтобы настаивать на этих различиях, но чрезвычайно любопытно, что при всей мягкости Короленка, его удивительном незлобии, доходящем порой до неведения зла, тихой грусти, чередующейся со всепобеждающим его оптимизмом, словом при всем отличии его художественного темперамента от духовного облика Достоевского, именно в одном из самых последних своих очерков, появившемся в минувшем году—«Нестрашное» [1]), Короленко как то невольно и как бы нечаянно вернулся

[1]) Напечатан в 1903 году. (*Ред.*)

к «школе» Достоевского: он заговорил по-иному; выказал удивительную виртуозность в выдержанном, особом, несвойственном ему до сих пор стиле, проявил чрезвычайную глубину психологического анализа и дал новую и вполне оригинальную обработку, под другим углом и в особой оправе некоторых положений, о которых мы впервые услышали именно от Достоевского: это вопрос о духовной круговой поруке людей, нравственной, часто, невольной солидарности: «в жизни все так связано... и эта взаимная связь налагает общую ответственность» — писал Короленко, и мы можем досказать вывод словами Достоевского — так что каждый из нас виноват за других, если кто погибает от недостатка нравственной устойчивости.

Минуя Гл. Успенского,—влияние которого на Короленко могло быть усвоено близостью чисто личных отношений, и Гаршина, бывшего его товарищем по возрасту и одновременному прохождению курса в высшем учебном заведении.

Обратимся к определению взаимоотношений нашего автора с Львом Н. Толстым.

Нельзя упускать из виду, что период первой литературной известности Короленка относится именно к тому времени, когда, уже по смерти Достоевского и Тургенева, господство Толстого над русским обществом выдвинулось с особой силой, Толстого, не только как создателя бессмертных эпопей, но и как доктринера, как родоначальника разных «толков» в кружках нашей интеллигентной молодежи, как проповедника этического обновления общества. Я не хочу сказать, чтобы позднее и в особенности в настоящее время хоть сколько нибудь поколебалось внимание к продуктам творчества гениального старца, но все же Толстой проповедник не владеет нами теперь так всецело, как 15—17 лет тому назад, когда было его как бы полное единодержавие. Теперь многие споры по поводу выдвинутых им вопросов, особенно по пресловутому вопросу о непротивлении, — потеряли свою остроту, и сам он несколько изменил свои прежние тезисы.

Мы спокойнее относимся ко многим заявлениям парадоксального характера, которые были им выставлены, и научились различать Толстого-художника и Толстого-теоретика, даже оценивая глубину философской интуиции запросов автора, несмотря на неубедительность некоторых из предложенных им ответов. Но в разгар так называемой «толстовщины» — происходило удивительное смешение разных понятий, и Толстой, сам произнося осуждение своим лучшим созданиям, смущал многие умы, привлекая неотразимой силой своей

личности, которая как бы вступала в борьбу с обаянием его творческих образов. И все таки его господство было универсальным, в какое бы отношение к нему ни становились: сочувственное, сдержанное, отрицательное к его идеям; в литературе—не могло ему быть равного. Личность Толстого в целом ни с кем не соизмерима. Но сравненье может быть сделано по некоторым свойствам натуры и главным образом по различному отношению к исповедуемым доктринам.

Обаянью Толстого, как художника, подчинился, конечно, и Короленко, но нельзя сказать, чтобы он вышел из его школы.

Оставляя совершенно в стороне вопрос об объеме творческих сил, — мы можом отметить, что у обоих авторов различные художественные индивидуальности и при слишком различных условиях жизни складывалось их миросозерцание. Толстой—велик по глубине и меткости изображения психического анализа весьма сложных и рефлектирующих натур; он рисует также и чисто импульсивные характеры, живущие по преимуществу инстинктами, но все же они отдают себе отчет в своих побуждениях. Короленко по преимуществу изображает несложные, «первобытные» натуры, в которых сознание дремлет или проявляется редкими вспышками, и он спешит уловить их. Он читает в «немых» душах — и с трогательной заботливостью старается воспроизвести их помутневшее или не пробудившееся сознание, вызывая к ним сочувствие, указывая—как дойти до их понимания и как вызвать в них самодеятельность. Избирая же представителей интеллигентной среды, Короленко преимущественно останавливается лишь на одной какой нибудь черте характера, изображает одну сторону их психики.

Толстой охватывает в широком синтезе — массовые картины жизни целых слоев общества; Короленко предпочитает останавливаться на эпизодах, не предрешая слишком сложных, общих вопросов.

Толстой — аналитик, психолог, создающий образы во весь рост человека, но отрицающий ту иносказательную образность, ту область фантазии, которую мы называем поэзией в тесном смысле слова. У Короленка особое тяготение к этой образности языка, к поэзии символов, к тому, чтобы одухотворять даже внешнюю природу, наделяя ее человеческими свойствами и качествами. Для него и сухая трава в степи, колышась — «что-то шепчет, так доверчиво, как будто вы непременно должны ее понять, и так жалобно, потому что вы всетаки ее не понимаете». Такая речь совсем не в стиле Толстого. В другом месте Короленко, описывая закат солнца в степи, подчиняется

тотчас обаянию фантастичности открывающегося перед ним зрелища: облака на горизонте, это для него — темная рать, с которой борятся лучи заходящего солнца. Автор видит как бы «толпу людей, целое море голов на пламенном фоне. Потом снизу, над этой испуганной толпой, быстро клубясь, взвивается какой то богатырский образ, готовящийся занять все небо» и т. д. Автор почти создает новый миф.

Толстой выступил в своих статьях и брошюрах обличителем современных культурных условий жизни; он с высшей точки зрения даже осудил вообще культуру, отвергал науку, громил цивилизацию, выдвинул лозунг «опрощения». Короленко, несмотря на пережитую им полосу «народничества», с ранних пор был, так сказать, «культуристом», неизменно верил в науку и знание, считал их распространение благом для людей. Он мечтает о том дне, когда — на Руси — «рассеются призраки, недоверие, вражда и взаимные недоразумения между теми, кто смотрит в трубы и исследует небо, и теми, кто только припадает к земле, и в исследовании видит оскорбление грозного Бога». Короленко смотрит с точки зрения потребностей темного люда и жаждет того света, хотя бы не полного, не совершенного, который, однако, все же дается образованностью и улучшением условий быта.

Толстой, хорошо зная все отрицательные стороны именно «цивилизованных» классов, считающих себя наилучше воспитанными и образованными, — смотрит сверху вниз на народную массу, привлекаемый чертами простоты и естественности людей, не «испорченных» цивилизацией.

Совершенно иное отношение к «цивилизации» у Короленка, при чем весьма характерны хотя бы следующие два его замечания: по поводу, во 1-х, внешних условий культурной жизни и во 2-х, предположенной «неиспорченности» у людей, лишенных всякого образования, предоставленных собственному невежеству.

«Только тот, кто несколько долгих лет провел вдали от всякой культуры, пишет Короленко, может понять, каким изумительным красавцем кажется иной раз простой фонарный столб, с керосиновым фонарем, светящим на улицу, или какими волшебными кажутся порой незатейливые звуки самого плохого оркестра». Да, а мы убегаем от таких звуков и керосиновый фонарь склонны считать чуть что не археологической редкостью. Короленко много видел «изнанки» жизни; он прекрасно сознает и все несовершенства «некультурных людей» и далек от их идеализации; не свободны от недостатков ни Тюлины, ни Макары, ни Прошка-жулик, ни сапожник Андрей Ивано-

вич и т. п. А затем у Короленка есть потрясающая сцена в одном мало известном его раннем произведении «Глушь», где старик крестьянин, церковный сторож, убивает свою приемную дочь, которую ошибочно сочли мертвой, тогда как она впала только в летаргию. Положенная в гроб и уже свезенная в церковь, девушка очнулась и встала из гроба: старик принял ее за ведьму и уложил на месте, ударив ключом в темя. Он считал это актом веры, но толпа, выслушавшая рассказ, загудела: «не вера это, не вера — а убивство».

Толстой, поднявшись на необыкновенную высоту индивидуального развития, все более и более углубляясь в вопросы высшей религиозной мысли, отходит от земных интересов, смотрит на жизнь сверху вниз и именно с высей метафизических и религиозных проблем судит о жизни главным образом по отношению ее к акту смерти.

Короленко ближе к земле. Его манят запросы вековечной правды, но остановившись на вере, что е с т ь смысл жизни, он отдался простой привязанности к жизни, любит ее ради нее самой; — стремление к личному «устроению своей души», которое так сильно в Толстом, он подчиняет принципу справедливости для всех. Поэтому он в меньшей мере «индивидуалист», чем Толстой, и смотря снизу вверх на гору, где одиноко пребывают избранники в тревоге решения высших проблем жизни и счастья, Короленко больше всего помнит о стоящих в долине, окутанных мраком и холодом, и желал бы лишь вместе с ними совершить подъем в гору. «Всюду, где своеобразные условия жизни выделяют людей в особое общество, писал Короленко, или хотя бы в зачаток такого общества, сейчас же из взаимного общения выделяются и свои правила нравственности. Как это ни кажется парадоксально, но часто сорок дурных людей, собравшихся в общество, становятся лучше тех же 40 людей, бродивших врозь»... Даже «воровская среда знает свои нравственные ограничения и свои примеры порой очень трогательного и даже возвышенного самоотвержения». Таким образом, нравственность для Короленка неразрывно связана с идеей общественности.

Разница между Толстым и Короленком усматривается и в различии стимулов, побудивших их взяться за дело, стоящее, конечно, в стороне от писательской деятельности, но — как-то уже слившееся с их общим духовным обликом: Толстой по соображениям теоретического характера пришел к известному выводу о значении ручного труда, взялся за ремесло, и в связи со стремлением «опроститься» — стал исполнять крестьянские работы. Короленко, как мы знаем, еще

раньше Толстого, принялся за то же ремесло, когда он жил в Починках, — и тоже пахал, боронил, сеял — живя в Якутской области. Но он прошел через все это не по-дилетантски, так как — надо было жить, а другого ничего нельзя было делать при тех условиях, в которых он находился. И сапоги тачать, и крестьянствовать заставила его нужда, а не только отвлеченно-теоретические соображения, и отнесся он ко всему этому, не как к особому виду спорта, а со всей серьезностью человека, которому необходимо было простым физическим трудом кормиться; — и пройденная школа имела для него, очевидно, иное значение.

В учении Толстого есть, как это было неоднократно указываемо, кроме многих непоследовательностей, и значительный элемент общественной пассивности, с которой в частной жизни Толстой далеко не мирится и во многих случаях доказал свою отзывчивость на общественные бедствия. Но тезис о непротивлении злу, к которому он лишь позже добавил не вызывающее, конечно, возражений «злом», подавал повод в свое время выставить против него обратный тезис о святости противления. Разумеется Короленко, даже полемизируя с Толстым, никогда и ни при каких условиях не оправдывал насилье, в какой бы ни было форме; в его толковании — законное противление есть лишь реагирование против зла, это самозащита и протест против индиферентизма и пассивности.

Толстой нередко судит о настоящем глазами слишком отдаленного будущего, приближая мораль к требованиям абсолютного совершенства личности. Короленко решает вопросы житейской практики, пользуясь данными современной действительности.

И за всеми указанными отличиями в методах мышления, в свойствах натуры, в исходных пунктах и в понимании запросов действительности, оба писателя сходятся в неопределенном, творческом искании правды, и в определении конечной цели, — к которой стремится или должно стремиться человечество. И в этом нельзя не усмотреть некоторого общего воздействия Толстого, именно совокупности его гения, и на Короленко, как на большинство его современников, подчинившихся его влиянию.

В конечной цели, в идеале благоустроенного человечества, в признании высшей религиозной санкции, без полного отказа от рационализма, — Короленко совпадает с Толстым. Но в представление о «царстве Божьем на земле», он вносит некоторые свои черты и не думает, чтобы оно могло быть так сразу достигнуто, как этого хочет Толстой, одним лишь нравственным или религиозным перерождением,

воскресением, обновлением человека — разные названия определяют один моральный акт личного, индивидуального характера.

Короленко вносит кое-какие свои дополнения в гимн будущему обновленному миру. Их легко увидать хотя бы в следующем profession de foi автора, изложенном в заключительной главе «Сказания о Флоре». Имею в виду молитву Гамалиота, из которой привожу несколько фраз:

«О, Адонаи, Адонаи!

Исполни просьбу обреченных, исполни нашу просьбу, Всевышний!

Пусть никогда не забудем мы, доколе живы, завета борьбы за правду.

Пусть никогда не скажем: лучше спасемся сами, оставив без защиты слабейших.

Пусть ни один наш удар не будет направлен против неповинного в насилии.

Пусть никогда не посягнем на святость чужих алтарей, помня поругание своих.

Пусть мысли наши сохраняют ясность, дабы направлять стопы наши по пути правды, а удары рук — на защиту, а не на утеснение.

И когда будут смежаться наши очи в виду смерти, — не отыми у нас, Адонаи, веру в торжество правого дела на земле, чтобы мы знали, что закон правды непреложен, как непреложен закон природы.

И я верю, о, Адонаи, что на земле наступит Твое царство! Исчезнет насилие, народы сойдутся на праздник братства, и никогда уже не потечет кровь человека от рук человека...

Пусть тогда люди вспоминают о нас, несчастных, в жестокое время проливших свою кровь для дела защиты, а не для утеснения. Аминь»!..

Ф. Батюшков.

РУКОПИСНЫЕ ВАРИАНТЫ РОМАНА „ПОДРОСТОК".

Извлечены из рукописи, хранящейся в Московском Историческом Музее. В «Библиографическом Указателе» А. Г. Достоевской (см. стр. 1) рукопись эта указана под № 2 («Подросток». Роман. В лист, на 182 страницах. В переплете»). Рукопись обнимает только две последние части романа, но и то с некоторыми пропусками. Несомненно, это — последняя черновая редакция, непосредственно предшествующая окончательному печатному тексту романа: здесь та же последовательность и уже та же почти нумерация отдельных глав, что и в законченном романе, самый текст в большей части рукописи совпадает с печатным текстом, хотя и сопровождается целым рядом то мелких, то более значительных вариантов, в большинстве случаев зачеркнутых.

В некоторых, более пространных вариантах необходимо признать следы первоначальных, несохранившихся редакций романа.

Ниже печатается несколько разночтений рукописи и печатного текста, — прежде всего, все наиболее значительные по объему (№ 1, № 2, № 3), затем несколько мелких разночтений.

№ 1.

РУКОПИСНЫЕ ВАРИАНТЫ «ИСПОВЕДИ» ВЕРСИЛОВА [1]).

... Знаешь другъ мой, Аркадій, нѣсколько дней назадъ ты вдругъ вымолвилъ въ жару одно слово, которое очень меня поразило — «благообразіе». Я понялъ такъ что въ насъ нѣтъ его, а что ты его ищешь съ того дня какъ себя помнишь, и что потому ты бросаешь насъ и идешь искать его въ другомъ мѣстѣ. Ну это точь въ точь такъ и есть: зная что не дамъ тебѣ благообразія я и не звалъ тебя

[1]) В законченном романе — 7 и 8 главы третьей части (см. Изд. А. Маркса стр. 470 — 493). Одно из самых ответственных мест романа, «исповедь» эта записывалась в рукописи отдельными отрывками и в разных местах (Листы рукописи 31, 32, 33, 34 и др.). Здесь собраны в порядке рукописи все наиболее разительные разночтения с печатным текстом.

до сихъ поръ. Вѣдь пріѣхалъ ты изъ Москвы почти случайно. Но ты не повѣришь какъ сталъ ты мнѣ сразу вдвое роднѣе и понятнѣе послѣ этого твоего восклицанія о благообразіи. «Неужели мы до такой близкой степени другъ на друга похожи?» подумалъ я и вдвое тебя полюбилъ. Ну, а подумавъ еще, я догадался что ты ничего не сказалъ мнѣ о себѣ новаго, и я зналъ объ этомъ еще два года назадъ, можетъ пять лѣтъ назадъ. Потому что постоянно думалъ о тебѣ мой милый, — этому ты долженъ повѣрить. [Я все разбиваюсь, развлекаюсь, хочу говорить объ одномъ, а ударяюсь въ тысячи подробностей. Это видно бываетъ когда сердце слишкомъ полно, а мысль давитъ...]

— Но если вы думали так давно уже обо мнѣ, другъ мой, и такъ любили меня, то какого же надо было еще благообразія?

— Ты такъ полагаешь мой другъ? Не будемъ спорить, а лучше поговоримъ объ одномъ предметѣ. Слушай, другъ, я начну издалека. Говорить так говорить.

Онъ улыбнулся и помолчалъ. Онъ видимо становился грустнѣе и грустнѣе и въ то же время имъ постепенно и видимо, по мѣрѣ рѣчи, овладѣло сильное и энергичное возбужденіе [1]).

— У меня, мой милый, есть одинъ любимый русскій писатель, онъ романистъ, но для меня онъ почти исторіографъ Вашего дворянства, или лучше сказать Вашего культурнаго слоя, завершающаго собою «воспитательный» періодъ нашей исторіи, по выраженію одного современнаго русскаго генерала и пожалуй тоже писателя. Въ этомъ исторіографѣ Вашего дворянства мнѣ нравится всего больше вотъ это самое «благообразіе», котораго [ты ищешь или] искалъ, въ герояхъ изображенныхъ имъ. Онъ беретъ дворянина съ его дѣтства и юношества, онъ рисуетъ его въ семьѣ, его первые шаги въ жизни, его первые [взгляды] радости, слезы и все такъ... [2]) такъ незыблемо и неоспоримо.

Онъ психологъ дворянской души. Но главное въ томъ что дано какъ неоспоримое и ужъ конечно ты соглашаешься. Соглашаешься и завидуешь. О сколько завидуютъ! Есть дѣти, съ дѣтства оскорблен-

---

[1]) Следующий далее монолог Версилова весь записан очень четко на 31 листе рукописи (нумерация, очевидно, принадлежит Достоевскому) и перечеркнут сверху вниз одной чертой. Уже во время печатания этих материалов выяснилось, что отрывок о Л. Н. Толстом, от слов: «У меня, мой милый...» до слов: ...«на его мировоззрении» опубликован в Одессе Л. Гроссманом в книге «Библиотека Достоевского».

[2]) Неразборчиво.

ные неблагообразіемъ отцовъ своихъ, отцовъ и среды своей, а главное, ужъ въ дѣтствѣ начинающіе понимать безпорядочность и случайность основъ всей ихъ жизни, отсутствіе установившихся формъ и родового преданія. Эти должны завидовать моему писателю, завидовать [моему] его героямъ [Это тѣ — я ихъ въ дѣтствѣ еще видѣлъ] и пожалуй не любить ихъ. О, это не герои: это милые дѣти, у которыхъ прекрасные, милые отцы, кушающіе въ клубѣ, хлѣбосольничающіе по Москвѣ, старшіе дѣти ихъ въ гусарахъ или студенты въ Университетѣ изъ имѣющихъ свой экипажъ. Писатель выставляетъ ихъ со всею откровенностью: они лично часто даже смѣшны и забавны, нерѣдко и ничтожны, но какъ цѣлое, какъ сословье, они безспорно изображаютъ собою нѣчто законченное. Въ основахъ этого высшаго слоя русскихъ людей уже лежитъ что-то незыблемое и неоспоримое. Тутъ всякій индивидуумъ можетъ имѣть свои слабости и быть очень смѣшнымъ, но онъ крѣпокъ цѣлымъ, нажитымъ въ два столѣтія и корнями и раньше того. И не смотря на реализмъ, на дѣйствительность, на смѣшное и комическое, тутъ возможно и трогательное и патетическое. Какъ бы тамъ ни было хорошо все это или дурно само по себѣ, но тутъ уже [порядокъ тутъ честь] выжитая опредѣленная форма, тутъ [и] сложились правила, тутъ своего рода честь и долгъ. О, они не въ одной Москвѣ и не въ однихъ только клубахъ, и не все хлѣбосольничают: историкъ раздвигаетъ самую широкую [и славную] историческую картину культурнаго слоя. Онъ ведетъ его и выставляетъ въ самую славную эпоху отечества. Они умираютъ за родину, они летятъ въ бой пылкими юношами или ведутъ въ бой все отечество маститыми полководцами. О,... [1]) безпристрастность, реальность картинъ придаетъ изумительную прелесть описанію, тутъ рядомъ съ представителями талантовъ, чести и долга — сколько открыто негодяевъ, смѣшныхъ ничтожностей, дураковъ. Въ высшихъ типахъ своихъ историкъ выставляетъ съ тонкостью и остроуміемъ именно перевоплощеніе... европейскихъ идей въ лицахъ русскаго дворянства: тутъ и Массоны, тутъ и перевоплощеніе Пушкинскаго Сильвіо, взятаго изъ Байрона, тутъ и зачатки Декабристовъ. Въ послѣднихъ произведеніяхъ своихъ художникъ беретъ уже время новѣйшее, современное. Мальчикъ, котораго онъ описывалъ въ дѣтствѣ, уже выросъ, онъ — современный помѣщикъ безъ крестьянъ, но съ хозяйствомъ. Онъ не любитъ земскихъ собраній и не ѣздитъ на нихъ — ... [1]) но онъ какъ будто еще

[1]) Неразборчиво.

не готовъ къ чему то, ... [1]) какая-то всегда тихая и недоумѣвающая меланхолія лежитъ на его дѣйствіяхъ и на его міровоззрѣніи... [2])

— Наикапитальное: милый, для того вся эта исповѣдь, чтобъ ты понялъ мои отношенія къ мамѣ. Что понять она могла. — Но тамъ въ тоскѣ явилось перерожденіе. Я сталъ припоминать о ней и мечтать о ней.

— Монашеская дисциплина... вериги если хочешь... Идея вѣрная.

— *Мнѣ кажется не мало мыслей*

дворянина нельзя за впалыя щеки мамы!!! и т. д.

— «Я обнималъ и цѣловалъ старика, ты видѣлъ, я *въ восторгѣ* слушалъ его. Я признаю его дворяниномъ и вѣрую, что недалеко время когда дворяниномъ станетъ весь народъ русскій... Я ощущалъ эту будущую правду и понималъ ее, и не могъ не тосковать о напрасныхъ мукахъ. А между тѣмъ все должно было кончиться Царствіемъ Божіимъ. Пройдя напрасныя муки все равно пришли-бы къ Царствію Божьему» [3]).

— И что за чудо что *она* послѣ такого отъ него оскорбленія рѣшилась написать къ нему и как бы умоляла позволить ей выйти замужъ? Она-то какъ на него смотритъ послѣ того? На сердцѣ у меня было почему-то мрачно когда я воротился домой [4]).

— Мой мечтатель дорогой!

о золотомъ вѣкѣ и

Атеизмѣ — это мнѣ всего дороже

— вотъ этого-то *мнѣ* и недоставало. —

---

[1]) Неразборчивое слово.

[2]) Здесь кончается монолог Версилова (лист 31). Дальше в рукописи идут 2 пустые страницы и затем следует лист заполненный в обратном, чем вся рукопись, порядке (снизу вверх) с пометкой Достоевского: «*окончательно* 31» Эта окончательная редакция «исповеди», — начала ее, — со слов: «Видишь друг мой, я давно уже знал, что у нас есть дѣти». — (См. «Подросток». Изд. Маркса стр. 476). На 32, 33, 34 листах рукописи — отрывочные и трудно разбираемые наброски продолжения «исповеди». Воспроизводим отсюда и из других мест рукописи несколько разобранных нами отрывков (вариантов и разночтений к печатному тексту «Исповеди»), а также несколько заметок самого Достоевского к тексту ее.

[3]) Трудно указать в печатном тексте «исповеди» место, заменяющее эту тираду Версилова. В рукописи вслед за этой тирадой идутъ наброски «фантастической картинки» Версилова, — человечество безъ Бога (см. «Подросток» Изд. А. Маркса стр. 483—484). Наброски эти очень близки к печатному тексту.

[4]) Более пространный вариант заключительных фраз главы 8 романа (см. Изд. Маркса стр. 493).

№ 2.

САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ЭПИЗОД РОМАНА «ПОДРОСТОК» [1]).

«Зажѣчь, зажѣчь непремѣнно пусть горятъ!» И весьма можетъ быть что я бы это исполнилъ, но внезапно былъ отвлеченъ совсѣмъ неожиданной встрѣчей. Присматриваясь, какъ мнѣ влѣзть по воротамъ, я вдругъ въ правомъ углу, въ глубинѣ выступа замѣтилъ какую-то темную массу: что-то лежало или сидѣло скорчившись, «меньше человѣка, больше собаки» — мелькнуло во мнѣ. Я нагнулся и дотронулся рукой. Это былъ ребенокъ, дѣвочка, лѣтъ девяти или десяти, она сидѣла [скорчившись] сжавшись и скорчившись [и глядѣла на меня]. Глаза были закрыты. «Замерзла!» проговорилъ [мелькнуло] я и схвативъ ее обѣими руками за плечи сталъ ее подымать. Я приподнялъ ее, но не удержалъ и она, какъ деревянная колода, [стукнулась] шлепнулась опять [на] въ снѣгъ, но отъ сотрясенія должно быть [дѣвочка] открыла глаза. «А, не успѣлазаснуть!» вскричалъ я. Она глядѣла на меня прямо, большими глазами, но кажется ничего не понимала. Это было худенькое, стянутое холодомъ, посинѣвшее личико ребенка съ странно-большими, какъ показалось мнѣ тогда, глазами, и съ сплюснутымъ носомъ и съ чрезвычайно большимъ ртомъ, при очень маленькомъ подбородкѣ, все это я мелькомъ запомнилъ. Она видимо ничего не понимала и вдругъ опять закрыла глаза. Я схватилъ ее опять за руки и изо всѣхъ силъ сталъ подымать, наконецъ поставилъ и началъ трясти за плечи: нѣсколько разъ она обнаруживала стремленіе опять упасть, но наконецъ вдругъ сама стала на ноги и любопытство сверкнуло въ ея взглядѣ. Она проснулась. Я не ошибся; ей было не болѣе десяти лѣтъ, но она была очень дурно и мало одѣта, ... [2]) въ какомъ то старенькомъ, изорванномъ капотикѣ, служившемъ можетъ быть тре-

---

[1]) Первый отдел 9-ой главы Второй части романа (См. Изд. Маркса стр. 338—342) в рукописи совпадает с печатным текстом своим началом (до слов: «Я ощутил чрезвычайное удовольствие, наслаждение»... См. ibid стр. 341). Но после этих слов в рукописи, — на 46, 47, 48 и 49 листахъ ее, — записан самостоятельный эпизод о девочке в снегу, который и воспроизводится здесь. Это место рукописи (указанные листы) не зачеркнуто; но Достоевский тут же записал окончательную редакцию данного места романа (от слов «Я лазить умел отлично» до заключительных слов 1-го отдела 9-ой главы: «я с наслаждением стал к нему прислушиваться» См. ibid. стр. 341 — 342.

[2]) Неразборчиво.

тій годъ судя по короткимъ рукавамъ, даже неприкрывавшимъ рукъ. На ногахъ ея впрочемъ были толстые башмаки [сверхъ толстыхъ шерстяныхъ чулковъ]. [Но странно, черезъ оба плеча] На шеѣ ея было надѣто длинное суровое полотенцо, концы которого выходили на оба плеча, а къ каждому концу были привязаны или пришиты [двѣ деревянныя] плетенныя изъ древесной коры продолговатой формы корзинки въ родѣ футляра для бутылки, а изъ каждой корзинки дѣйствительно торчало по бутылкѣ. Это приспособленіе я уже зналъ прежде; мальчишекъ дѣйствительно посылаютъ изъ артелей съ такимъ снарядомъ въ кабаки за виномъ, корзинка тутъ чтобъ не разбились бутылки. [Но однако дѣвочка усѣлась у забора и заснула]. Какъ это могло случиться. Она долго ничего не понимала на мои вопросы: гдѣ она живетъ и куда ее доставить [1]), только все глядѣла на меня своими большими черными глазами, но взглядъ ея становился все вострѣе и вострѣе. Наконецъ вдругъ шевельнулись ея губы и она быстро прошептала:

— Озябла!

Выговаривала она [это] быстро и [какъ] не то что жалуясь, а какъ то безсмысленно, точно выпалила, и не «озябла» а какъ то: «аззьябла»! рѣзко ударяя на *я* и при этомъ ни на мигъ не переставая смотрѣть мнѣ въ глаза.

— Но Ты замерзнешь, [повторилъ я] гдѣ ты живешь? пойдемъ я доведу, пойдемъ! повторялъ я все настойчивѣе.

[Но я долго повторялъ, она не шевелилась и не хотѣла идти, наконецъ вдругъ опять шевельнулись ея губы и она опять выпалила:]

— Аззьябла! выпалила она вдругъ опять. Я взялъ ее за руку и потащилъ [было ее], она пошла. Я сталъ уговаривать, вынулъ изъ жилетнаго кармана двугривенный и далъ ей, не знаю для чего. Она вдругъ точно одумалась, повернулась и быстро пошла по направленію к бульвару, я за ней. Переулокъ былъ маленькій и мы скоро *вышли* на бульваръ, она перебѣжала [бульв.] его поперегъ, *перешла* на противуположный тротуаръ и пройдя нѣсколько домовъ стала передъ одними воротами и проговорила:

вотъ! [Я дома].

Я достучался дворника, онъ вышелъ заспанный, увидѣлъ дѣвочку и что то грубо проговоривъ, пропустилъ насъ. Дѣвочка перешла большой дворъ, потомъ черезъ подворотню вошла на другой и

[1]) Sic.

въ самомъ заднемъ углу показавъ на окна подвальнаго этажа и на крылечко вдругъ проговорила:

— Не пойду.

Я схватилъ ее за руку, и придерживая [ее] чтобъ оно не упала, сталъ стучать въ окна. Я стучалъ долго, наконецъ послышалось чье то ругательство, а за нимъ вдругъ женскій голосъ прокричалъ:

— Это вѣдь Аришка, свѣты мои это вѣдь Аришка!

Я ступилъ на крылечко, двѣ ступеньки котораго шли внизъ, а не вверхъ [и потащилъ Аришу, которая не очень сопротивлялась] дверь отворилась и я шагнулъ [внизъ, въ душную] куда-то внизъ, въ комнату. Душный, сырой мефитическій воздухъ обхватилъ меня.

— Да кто такой, да кто вы такой, эй кто такой!

Закричала женщина [да еще чей-то голосъ] замѣтивъ меня.

— Я дѣвочку вашу привелъ, она замерзла! прокричалъ я.

— Гдѣ она шельма, гдѣ... [1]), ухватила ее женщина и я слышалъ въ темнотѣ какъ начала ее таскать за волосы.

[Но Ариша] дѣвочка молчала. Вдругъ блеснулъ свѣтъ, кто-то зажегъ свѣчу. Это была довольно большая комната изба [съ русской печью въ углу съ грязнымъ поломъ] съ русской печью въ углу, деревяннымъ поломъ съ лавками по двумъ стѣнамъ, съ двумя малыми окнами во дворъ, съ грязнымъ поломъ, и рухлядью [висѣвшею по стѣнамъ] развѣшаннымъ по стѣнамъ. Въ избѣ этой спало должно быть человѣкъ семь или восемь [и все] и кажется всѣ были пьяны, и размѣщались на лавкахъ, на печкѣ и даже на полу. Вздулъ огонь какой-то въ рубахѣ, а поверхъ рубахи въ сертукѣ, уже сѣдой и плотный человѣкъ. Онъ былъ пьяненекъ, но серьезенъ и важенъ. [Оглядѣвъ] Разглядѣвъ что [на] женщин[у]а, таская свалила дѣвочку на полъ, онъ сипло крикнулъ:

— Бутылки то [бутылки то] не разбей!

Баба перестала бить, и стала съ нимъ у дѣвочки бутылки [2]) дѣвочка вскочила выпрямилась и [какъ звѣрокъ] дико оглядываясь вдругъ проговорила опять какъ давѣ [3]): Аззьябла!

Въ это мгновеніе сползъ съ лавки какой-то парень очень пьяный и храмой. Онъ былъ въ одномъ бѣльѣ и босой. Подковылявъ прям окъ дѣвочкѣ онъ молча поднялъ руку и изо всей силы опустилъ на нее кулакъ. Дѣвочка свалилась какъ подрѣзанная, а обидчикъ покачнулся, замычалъ, и самъ упалъ на полъ. Онъ былъ очень пьянъ.

---

[1]) Неразборчиво.

[2]) Sic,

[3]) Sic.

— Ишь вѣдь, прошепталъ сѣдой, [экъ нарѣзался!]

Я вскрикнулъ и бросился къ дѣвочкѣ, но она вскочила сама; она стояла [и озиралась]; я не помню хорошо что со мной тогда [было] [1]). Я плакалъ на взрыдъ и кричалъ [что женщина] что вѣдь этакъ нельзя, [что] она умерла, за что? за что? Я ломалъ руки, просилъ умолялъ. Стали просыпаться, двѣ-три головы поднялись съ наръ, раздались голоса; сѣдой стоялъ предо мной держа огарокъ въ рукѣ и [важно смотр] съ пьяною важностью [смотрѣлъ] осматривалъ меня. Только баба была [совсѣмъ не] очень мало пьяна, [она] и очень кажется на меня удивлялась.

— Да вы чего же такъ, проговорила она вдругъ, да вѣдь это извергъ какъ есть, вѣдь она какъ не захочетъ, такъ полѣномъ [ее] колоти но прошибешь, ее съ одиннадцатаго часу посылала не хотѣла идти, не пойду да и вотъ тебѣ. Гдѣ она была до сего часу сука? [Собака она какъ есть, она] ребенку въ спину булавку воткнула... [2]) Мать померла, ничья она теперь, да хоть бы здохла [3]) проклятая, на рукахъ сидитъ.

— Такъ [она] сирота, [такъ матери нѣтъ] завопилъ я и вдругъ, не знаю что со мной сдѣлалось, но весь въ слезахъ, я припалъ къ Аришѣ обхватилъ ее [колѣни] и сталъ цѣловать ее [ноги[. Потомъ вдругъ [началъ умолять ихъ]:

— Не бейте ее, не бейте ее!

Я хоть и описываю подробно, но стараюсь сочинять по оставшемуся впечатлѣнію. Можетъ я многого не помню, да и тогда не замѣтилъ. Помню только что Ариша, быстро, какъ кошка взобралась на печку и [забилась] скорчившись въ углу смотрѣла на меня... дикими, какъ у звѣрка, глазенками. [Люди же должно быть дивились на меня].

— ... [4]) проговорилъ кто-то.

— А пьяный можетъ.

Женщина молчала [смотрѣла и удивлялась] но смотрѣла пристально, наконецъ сѣдой подошла [5]) ко мнѣ вплоть.

— Вамъ тутъ нечего... [нечего]... одни вами [6])... безобразіе... тутъ ночь, теперь спать надоть, вотъ Богъ и вотъ и порогъ.

---

1) Sic.
2) Неразборчиво.
3) Sic.
4) Неразборчиво.
5) Sic.
6) Sic.

Онъ надвинулся на меня и поперъ меня къ дверямъ. Я вдругъ вспомнилъ все *мое* и вдругъ на себя удивился: да что же это я, что мнѣ тутъ! мелькнуло у меня въ головѣ. Затѣмъ повернулся и поскорѣй выбѣжалъ. [Поскорѣе] очень торопясь и заботясь я отыскалъ дворника, [очень, очень торопясь и заботясь] и какъ выскочилъ на улицу тотчасъ же перебѣжалъ тротуаръ [за тѣмъ] и вышелъ опять въ тотъ самый переулокъ. Дойдя до тѣхъ глухихъ воротъ [въ стѣнѣ] я запахнулся въ шубу и присѣлъ на снѣгъ въ тотъ самый уголъ, въ которомъ сидѣла дѣвочка:

— Что же, думалъ я, тутъ и засну, какъ Ариша.

Я вспомнилъ, что когда-то читалъ въ газетахъ что одинъ извозчикъ стоя съ своей лошадью въ одну морозную ночь заснулъ и замерзъ.

«Извозчики — нажива, подъ армякомъ носятъ тулупы, а вотъ однако же замерзъ. Стало быть можно заснуть и замерзнуть и въ шубѣ. Что же и я буду сидѣть и засну и замерзну. [И чего мнѣ, тѣмъ лучше]. Все умерло, такъ и я умру.—

№ 3.

РУКОПИСНЫЙ ВАРИАНТ ДИАЛОГА «ПОДРОСТКА» И АХМАКОВОЙ [1]).

Подр. ей [2]).

— Безобразіе. Я слишкомъ въ васъ нуждаюсь. Я твердъ. Вы дали мнѣ твердость. Теперь я не боюсь.

— Мнѣ бы не слѣдовало выходить изъ дверей, но я вѣрю въ вашъ умъ.

— Какъ я страдала когда услышала о той ночи.

— Я вижу что не могу любить васъ, потому что съ обожаніемъ и счастьемъ вижу что вы безмѣрно выше меня.

— Вы начало всего моего подвига.

---

[1]) Диалог этот (в 6 главе 3-ей части) непосредственно подготовляет главный момент всего романа, — единственную встречу Версилова и Ахмаковой, — диалог этот тоже одно из ответственных мест романа (См. „Подросток“ Изд. Маркса стр. 466 — 470). В рукописи существует первоначальный набросок этого диалога, сильно разнящийся от печатной редакции. Он записан на 22 листе рукописи в виде программы и полностью воспроизводится здесь.

[2]) Записано на полях, против первой тирады («Безобразие... я не боюсь»); очевидно указывает, что тирада эта — обращение «подростка» к Ахмаковой.

— Вы только для того и явились, чтобы люди вѣрили что идеалъ существуетъ.

Она. А если бы вы знали какъ я счастлива мыслью что я Вашъ идеалъ и что вы говорите вотъ этотъ бредъ. Я люблю эту мысль... мнѣ не надо говорить это вамъ а я говорю. И мнѣ пріятно что я признаюсь въ томъ вамъ что я говорю. Эта мысль налагаетъ обязанности.

О, какъ я рада что теперь онъ развязанъ. Онъ — великодушное сердце. Теперь долгъ овладѣваетъ имъ.

Благообразіе. Жажда его — была его жаждой (Мнѣ жалко отца. Тутъ какой-то французъ. Я мало понимаю, но я слѣжу... [1]).

— Вы не знаете какъ это было что я хотѣлъ [сдѣлать].

— Ахъ нѣтъ очень знаю, хотите скажу: жениться на мнѣ.

— Откуда вы знаете?

Ну, вотъ еще вопросъ!

Вы боялись того человѣка?

Боялась, но я и за того человѣка боялась [2]).

Она. Я никого не люблю. Я всѣхъ люблю. Я васъ очень люблю.

— Я хочу чтобъ вы были сидьны. Почему-нибудь я къ вамъ привязалась же; потому что вы не похожи на всѣхъ, потому что отъ васъ жду многого.

4) Вы чисты — вы юноша [3]).

Нѣтъ нѣтъ я безчестенъ. Я хотѣлъ...

5) Нѣтъ не говорите. Еслибъ вы знали объ чемъ я сама мечтаю, въ минуты когда во мнѣ удержу нѣтъ... [4]) Нѣтъ я не трусиха. (NB. Въ ней больше ужаса).

6) Я очень рада что Татьяна Павловна ушла. Мнѣ хотѣлось васъ видѣть... [5]).

7) Развращать дѣтей [6]). Да можно ли такъ со мной говорить. Я должна бы была призвать и сказать вамъ (но я боюсь васъ поссорить). Я попросила не принимать васъ. Тогда ... [7]) мнѣ хотѣлось все объяснить чтобы не вышло... И вдругъ

---

[1]) Очень неразборчиво. Так записан вообще весь диалог.

[2]) Тоже на полях, под словом «боялась» записано крупным почерком, с росчерками: «завидов.»

[3]) Трудно понять что означают эти цифры: 4, 5, 6, 7.

[4]) Неразборчиво.

[5]) Неразборчиво.

[6]) Эти слова написаны на полях против цифры 7.

[7]) Неразборчиво.

эта ночь. Я знаю его мысли, онъ очнулся. Это былъ взрывъ можетъ быть послѣдній. Теперь долгъ. Онъ знаетъ, что я ему простила. Къ тому же письмо Его было смѣшно. — Я искала... [1]) И вдругъ. Мнѣ вы милы и дороги.—

Подождите мы еще сойдемся.

Ступайте, ступайте къ нему.

Вѣдь вотъ я вамъ въ чемъ признаюсь. Скажутъ: почти кокетство, вѣдь оно... [2]) и что я васъ хочу привлечь, но я знаю и вѣрю что вы умникъ — что мы студенты. Но мой другъ меня такъ не осудитъ. Я не страстная, я спокойная, но я хотѣла бы какъ и онъ чтобы *всѣ были хороши. Ну, правда онъ ужасно смѣшно написалъ.*—

— Вы Его могли простить

— Я сама немножко [въ этомъ родѣ]

— Вы?

— Да, я; Вы не знаете всего; потому что знать мою душу вѣдь за что-нибудь.

Угрызеніе: Нѣтъ я долженъ сказать, что я такое. Ея костюмъ

№ 4.

МЕЛКИЕ ВАРИАНТЫ В РУКОПИСИ «ПОДРОСТКА».

I

— Программа [3]):
деспотировалъ,
отвлеченные разговоры
(но не ... [4])
все не объ томъ)
вдругъ про краску.
— Но кромѣ этого почти ничего,
все отвлеченно
— Потомъ мнѣ стало досадно,
что онъ не руководитъ меня

[1]) Неразборчиво.

[2]) Неразборчиво.

[3]) Программа 1-ой и 2-ой главы 2-ой части романа. Записана на полях 8-го листа рукописи, против слов окончательного текста: «Но уж и досталось же ему от меня за это!»-См. «Подросток». Изд. Маркса стр. 212. Программа эта вообще характерна для рукописей Достоевского; подобные конспекты предваряют почти каждое более или менее ответственное место романа.

[4]) Неразборчиво.

я чувствовалъ, что я *можетъ*
падаю, играю Онъ ни слова
Однажды лишь: Замучилъ
Твою мать
«Чѣмъ вы будете жить
.... Канитель Татьяны
Павловны
— У князя про дворянство
вечеромъ... [1])

2-я глава

Къ князю спросить что
онъ думаетъ о Версиловѣ
деньги, Лидія,
ребенокъ
все вкратцѣ
князь .... [2])
но въ послѣднее
время показываетъ
зубы
..... [3])
Тутъ была
одна идея
объ Аннѣ
Андреевнѣ.

II [4]).

Люди по природѣ своей низки, они любятъ любить [и обожать] изъ страху; не поддавайся на эту любовь [ихъ] это, [не покажись мальчикомъ, продолжай] и не переставай презирать. Въ Коранѣ [гдѣ-то] [сказано] Аллахъ [говоритъ] повелѣваетъ пророку [что на иныхъ людей надо смотрѣть]

---

[1]) Неразборчиво.

[2]) Неразборчиво.

[3]) Неразборчиво.

[4]) Черновой набросок одного разговора Версилова и «подростка», в 1-ой главе 2-ой части. См. «Подросток» Изд. Маркса стр. 219 — 220, от слов: «Друг мой, любить людей...! и до слов: «никогда не будет на самом деле». Рукописный вариант этого места записан на 13-ой стр. рукописи.

взирать на «строптивыхъ» какъ на мышей дѣлать имъ добро и проходить мимо [и дѣлать свое дѣло]. [Это хорошо сказано] Немножко гордо но очень вѣрно. [Презирай ихъ да умѣй презирать ихъ даже тогда, когда они хороши, ибо всего чаще тутъ то они и скверны]. Милый мой, я судя по себѣ [это говорю] [сужу] это! [Любить своего ближняго и не презирать его — невозможно]. Кто лишь чуть-чуть не глупъ не можетъ жить и не презирать себя, честенъ онъ или безчестенъ — тутъ безразлично. Безъ сомнѣнія Христосъ не могъ насъ любить, [или] такихъ какъ мы есть. Онъ насъ терпѣлъ, Онъ насъ прощалъ, но конечно [и] презиралъ; я по крайней мѣрѣ не могу понять Его Лика иначе..., котораго поэтому никогда и не будетъ на самомъ дѣлѣ [что разумѣется ничему не должно мѣшать].—

III [1]).

— Онъ не просто не повѣрилъ, промолвила она опустивъ глаза и грустно странно какъ-то улыбнувшись, [и] онъ счелъ что во мнѣ «всѣ [пре] пороки?...

IV [2]).

Версиловъ
Живая жизнь, всѣ пороки характеръ
Это можно не умомъ
а лишь сердцемъ понять
вотъ что!
Онъ не любилъ ее!
Онъ не понялъ
Что это такъ просто
и свято и —
призналъ «всѣ пороки».

---

[1]) Вариант первого диалога «Подростка» и Ахмаковой (глава 4 части 2-ой см. «Подросток» Изд. Маркса стр. 262). Разночтение с печатным текстом сводится к одному только слову («грустно»). Но и это важно, т. к. характеризует отношение Ахмаковой к Версилову.

[2]) Короткая программная запись, на 9 листе рукописи, там где кончается 4 глава 2-ой части: «я отпустил Матвея и велел приехать за мной, ко мнѣ на квартиру, в девять часов» (см. «Подросток» стр. 265). В рукописи после этих слов мелко приписана приводимая программа.

V [1]).

О Христѣ.

[Мама, я вѣдь и все время чувствовалъ что его деньги не мои, а все это только такъ... Однимъ словомъ это временное малодушіе которое я себѣ позволилъ, но... теперь не позволю! Ужъ одно то, чтобъ не быть въ комическомъ видѣ]... Мама, мама, милая, въ прошлый разъ я [гово] здѣсь сказалъ что признаю Христа лишь какъ дѣятеля [и болѣе никакъ], мамочка я вралъ: я хочу непремѣнно вѣрить, я только фанфаронилъ и очень люблю Христа... У насъ въ прошлый разъ вышелъ разговоръ въ этомъ родѣ. Этимъ я хотѣлъ ей сказать пріятное. Въ прошлый разъ [когда? я [2]) не призналъ въ Христѣ божества, она, до этихъ словъ горячо споривша я, вдругъ замолчала и горько заплакала. Я тогда не попросилъ прощенія и это у меня осталось на сердцѣ. На теперешнее заявленіе она улыбнулась. Теперь она улыбнулась мнѣ, какъ ребенку. Христосъ, Аркаша, все проститъ...

VI [3]).

Но—верхъ униженія: пока я слышалъ и зналъ про васъ что вы одна — я былъ равнодушенъ, жилъ лѣниво, чудачилъ дома, мечталъ, а объ васъ *не хотѣлъ* вспоминать; но только лишь услышалъ о томъ, что вы выходите замужъ, то разомъ почувствовалъ что теряю разсудокъ [4]).

Сообщил *В. Л. Комаровичъ.*

---

[1]) Слова «подростка» «маме» о Христе. (5-ая глава 2-ой части романа) Рукописный вариант (записанный на полях) больше и содержательнее соответствующего места печатного текста (Ср. «Подросток» стр. 270 — 271, от слов, «Мама, милая, в прошлый раз...» и кончая словами: «Христос, Аркаша, все простит»). В рукописном варианте живо чувствуется воспоминание Достоевского о пережитом когда-то, — о его столкновении с Белинским из-за Христа.

[2]) Sic.

[3]) Сцена свидания Версилова и Ахмаковой гл. X, часть III. Единственный вариант рукописи к этому месту романа. Печатаемый отрывок должен был следовать за словами Версилова: «А я и впрямь думал минуту, что вас совсем забыл и над глупой страстью моей совсем смеюсь»... См. «Подросток» стр. 527.

[4]) В № 3 журнала «Начала» будет помещена статья В. Л. Комаровича, «Генезис романа Подросток», посвященная, между прочим, напечатанным здесь рукописным отрывкам. *Ред.*

ИЗ ПЕРЕПИСКИ И. А. ГОНЧАРОВА С Е. П. МАЙКОВОЙ [1]).

1.

Булонь, 9/21 Августа (*1860 г.*).

Въ Вашемъ молчаніи я подозрѣвалъ гнѣвъ: «Вотъ-де не пишетъ ничего въ Подснѣжникъ, а еще другъ! Накажемъ же его, замолчимъ, забудемъ!» Но вѣдь Вы знаете, я человѣкъ подозрительный — такимъ уродился. Въ Подснѣжникъ [2]) я точно что не пишу, хотя въ то же время пламенно желалъ бы наполнить его весь своими сочиненіями. Но я пробовалъ, принимался два раза — и представьте, что это оказалось морально невозможнымъ. Письма о Дрезденѣ, Берлинѣ etc. оказались мечтой: Берлинъ и Дрезденъ не занимаютъ, не шевелятъ меня и какъ я ни старался сказать о нихъ что-нибудь, выходитъ пошлость и общія мѣста. Это конечно происходитъ отчасти и отъ того, что воображеніе, отъ лѣтъ, не играетъ по прежнему надъ всякой мелочью и въ перѣ нѣтъ рѣзвости, остроты и силы. А пустить вялыя, сонныя строки подъ своимъ именемъ, совѣстно. Это одна причина. Вторая, и главная: какъ скоро садишься писать съ мыслію, что это для дѣтей: не пишется да и только. Надо забыть это обстоятельство, а какъ его забудешь? Можно писать для нихъ ненарочно, не думая о томъ. Напримѣръ, Тургеневъ, не стараясь и не подозрѣвая ничего, написалъ свой Бѣжинъ лугъ и нѣкоторыя другія — для дѣтей; я тоже нечаянно написалъ книгу для юношества — Палладу; Григоровичъ весь — (за исключеніемъ какого-нибудь Накатова) дѣтскій писатель, и тоже ненарочно. Дѣти не любятъ, чтобъ ихъ считали дѣтьми и это весьма справедливая мысль, что для дѣтей литература уже готова и что ее надо выбирать изъ взрослой литте-

---

[1]) В Россійскую Публичную Библіотеку поступило недавно 10 писем И. А. Гончарова к Екатерине Павловне Майковой, рожденной Калита, жене Владимира Николаевича Майкова (брата Аполлона и Леонида Николаевичей) Издание этих писем в полном виде еще преждевременно и потому мы решились извлечь из них лишь то, что представляет несомненный историко-литературный интерес.

[2]) «Подснежник» — журналъ для детей и юношества, издававшійся В. Н. Майковым в Петербурге с 1858 по 1862 г.

ратуры. Вы мнѣ, Старушка, возразили однажды, что вотъ-де будто Дикенсъ и Текерей пишутъ для дѣтей: такъ ли это? и что они пишутъ? ихъ имена есть тамъ, въ дѣтскихъ музеяхъ: да вѣдь и наши имена есть въ Подснѣжникѣ. Не выборъ ли это? А наконецъ, если и правда, и они точно что-нибудь написали — то что же это доказываетъ? Они геніи, они вотъ по два романа въ годъ пишутъ, слѣдовательно имъ, можетъ быть, легко написать статейку или двѣ въ годъ. А вотъ другіе большіе писатели: Гёте, Шиллеръ, Жанъ-Поль, Ламартинъ — и многіе, многіе, а наши: Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь etc. писали ли для дѣтей? Нѣтъ, не слыхать. Словомъ, это — если не невозможно, то очень трудно — и я полагаю, что писать для дѣтей собственно нельзя, а можно помѣщать въ журналъ дѣтскій что-нибудь уже готовое, что написано и лежитъ въ портфелѣ, путешествіе, разсказъ, исторія — все что годится и для взрослыхъ и что не имѣетъ въ себѣ ничего, что бы только могло повредить дѣтскому уму и воображенію. Все это пишу и прописываю на случай, еслибъ Вы въ самомъ дѣлѣ на меня сердились за не-писаніе въ Подснѣжникѣ. Не думайте, чтобъ я хотѣлъ доказывать, что писать и работать для дѣтей — вздоръ, и что Подснѣжника издавать не нужно: напротивъ. Есть люди, хорошо умѣющіе приспособиться къ юному возрасту, къ вкусу, потребностямъ, склонностямъ дѣтей и юношей, есть созданные для этого умы и перья. При томъ я говорю про одну изящную часть, а остается еще практическая часть, науки, художества — словомъ это почва богатая, на которой поэзія занимаетъ небольшой участокъ. При томъ, наконецъ, я не только не отчаяваюсь но даже не сомнѣваюсь, что со временемъ явлюсь тамъ съ чѣмъ-нибудь.

Меня въ Дрезденѣ спрашивала одна изъ дѣвицъ Никитенко [1]), не хотите ли Вы, Старикъ, перевода изъ какой-то превосходной англійской книги для юношей разсказъ: я сказалъ, что спрошу объ этомъ Васъ. Довольно.

Самъ я иногда пописывалъ, но все это, вмѣстѣ съ написаннымъ прежде, представляетъ такой хаосъ, что если и удастся кончить коекакъ въ нынѣшнемъ году, то года два надо обработывать. Герой рѣшительно не выходитъ или выходитъ что-то дико, необразно, неполно. Кажется, я взялъ на себя невозможную задачу: изобразить внутренность, потрохи, кулисы художника и искусства. Есть сцены,

[1]) Гончаров путешествовал с А. В. Никитенко и его семьею. Ср. Никитенко. Моя повѣсть о самом себѣ. Т. I. СПБ., 1904 г., стр. 591 и д.

есть фигуры — но въ цѣломъ ничего нѣтъ. Здѣсь что-то не пишется: непремѣнно нужно уединеніе, а Булонь, Вы знаете, милый городъ: увяжешься за толпой англичанъ и англичанокъ sur la jetée, или зафланируешься въ городѣ; то Наполеонъ имянинникъ, въ саду общественныя игры, иллюминація, то начались régates (рѣчныя и морскія гонки), то море пойдешь смотрѣть, какъ оно подошло къ самымъ домамъ (haute marée) — и время уходитъ...

2.

Пятница (*Начало 1869 г.*).

Не въ первый разъ, милая Старушка Екатерина Павловна, Вы дружески сочувствуете моимъ трудамъ. Вчерашняя записка Ваша напомнила мнѣ, съ какимъ пріятнымъ волненіемъ Вы слушали Обломова, какое горячее письмо написали мнѣ послѣ чтенія. А помните, какъ усердно и радушно переписывали мнѣ, лѣтъ десять тому назадъ, программу нынѣшняго моего романа Обрывъ? Во второй части этого романа у меня еще цѣла переписанная Вашей рукой тетрадь (и если бы мнѣ почему-нибудь понадобилось вспомнить, какъ давно родилась и обработывалась у меня мысль этого романа, я смѣло могу обратиться къ Вамъ и къ Вашему свидѣтельству, вмѣстѣ съ немногими лицами, какъ участницѣ моихъ литературныхъ замысловъ. Я тогда всѣ повѣрялъ Вамъ ихъ, Вы переписывали, слѣдили съ участіемъ и конечно при случаѣ припомните это. Но такого случая я не предвижу: развѣ когда умру, и тогда понадобится спросить кого-нибудь, когда у меня готова была программа до самаго конца).

Мнѣ очень пріятно, что Вы отдаете мнѣ справедливость, за то, что «я остался твердъ и не искалъ популярности въ литературѣ»: съ удовольствіемъ принимаю Ваше одобреніе и смѣю прибавить, что оно не-незаслуженное и не преувеличенное. Въ мои лѣта мнѣ можно предвидѣть, и даже должно, что̀ есть прочнаго, глубокаго, истиннаго и разумнаго въ томъ или другомъ движеніи умственномъ, соціяльномъ и т. д., и слѣдовательно удержаться отъ увлеченія, котораго исходъ я приблизительно угадывалъ. Что касается до Васъ, то скажу Вамъ, что я зналъ, что Вы скажете мнѣ когда-нибудь то, что сказали теперь, т. е. что я правъ, что остался при своихъ убѣжденіяхъ и не поддался временному движенію въ литературѣ. Въ пылу охватившей всѣхъ какой-то суматохи, Вы могли счесть меня отсталымъ, отупѣвшимъ, но я былъ покоенъ, предвидя, что и Вы, и нѣкоторые

другіе, замѣните современемъ эти эпитеты другими. Вашему уму, часто уступающему воображенію и слѣдовательно поминутно увлекающемуся, свойственно однако сознаніе, а всей Вашей натурѣ — чувство правды. Отъ того я и былъ въ Васъ такъ увѣренъ.

Погодите предсказывать успѣхъ моему новому труду (для Васъ и нѣкоторыхъ другихъ давно неновому) по крайней мѣрѣ до Мартовской книжки Вѣстника Европы: первыя двѣ части залежались, страшно растянуты: это длинная и скучная экспозиція, въ родѣ Пролога, которую я уничтожилъ бы совсѣмъ, еслибъ она не была тѣсно слита съ остальными частями. Если что и можетъ сдѣлать впечатлѣніе, такъ это развѣ нѣсколько женскихъ лицъ, да самый Обрывъ, т. е. драма, разыгрывающаяся въ концѣ романа. А Райскій самъ ничто: онъ играетъ роль проволоки, на которую навязаны маріонетки. Вотъ когда все кончу (если ничто не помѣшаетъ) и впечатлѣніе будетъ благопріятное, тогда обороните еще нѣсколько ласковыхъ словъ на мою плѣшивую голову. А можетъ быть, Вы и побраните меня за одну личность: это за Марка. Онъ имѣетъ въ себѣ кое-что современное, и то несовременное, потому что во всѣ времена и вездѣ были люди не сочувствующіе господствующему порядку. Я его не оскорбляю, онъ у меня честенъ и только вѣренъ себѣ до конца. Весь романъ похожъ на громоздкій омнибусъ, тяжело переваливающійся по тряской мостовой.

Получивъ Ваше письмо, я сейчасъ пошелъ было въ домъ Бутурлина, но тамъ Васъ нѣтъ, а адреса Вы мнѣ не дали, и потому я пишу чрезъ Влад. Ник.

Я теперь весь ушелъ въ свои тетради: мараю, исключаю и т. п. Живу ночью, а днемъ сплю, потому что страдаю безсонницею и крайнимъ раздраженіемъ нервъ и приливами. Не знаю, доживу ли до конца работы. Никуда не хожу и никто не ходитъ ко мнѣ.

Прощайте, милая Старушка — дайте мнѣ въ двухъ словахъ знать, дошло ли это письмо до Васъ.

Весь Вашъ *И. Гончаровъ.*

3.

(1869 г.).

. . .[1]) И еслибъ у меня была одна только эта задача (т. е. еслибъ не Обломовъ и не Райскій были главной моей заботой), я и

[1]) Начало письма не сохранилось.

разработалъ бы ее какъ слѣдуетъ. Но я кинулъ только вопросъ, оставивъ его рѣшеніе другимъ. У меня первоначальная мысль была та, что Вѣра, увлеченная героемъ, слѣдуетъ послѣ, на его призывъ, за нимъ, бросивъ все свое гнѣздо; и съ дѣвушкой пробирается черезъ всю Сибирь. Но это уже бывало сто разъ — и меня поглотилъ другой вопросъ, который и поставленъ мною въ 5-й части. Это анализъ такъ называемаго п а д е н і я. Притомъ меня увлекла художественная сторона драмы и я здѣсь чисто отдался своему художественному инстинкту — и можетъ быть — сдѣлалъ хорошо, оставивъ въ сторонѣ тенденцію. Впрочемъ Вы увидите. Надѣюсь, что Вы еще до отъѣзда успѣете прочесть 5 часть.

Ваши похвалы всегда были для меня дороги — и отъ того моя боязнь и недовѣрчивость относительно Вашихъ похвалъ была болѣе чутка, нежели относительно другихъ.

Дальше вѣрѣ итти некуда — сами Вы сознаетесь, что н и ч е г о е щ е н е в ы р а б о т а л о с ь. Слѣдовательно, романисту остается выдумать и узаконить еще небывалое положеніе для женщины — или если и бывалое — то терпимое, съ значительнымъ снисхожденіемъ, и прежде, и теперь: Жоржъ Зандъ въ своей Лукреціи Флоріани захватила много — и конечно кое-что завоевала, но едва-ли побѣда пойдетъ дальше того, гдѣ она остановилась теперь. Слѣдовательно, и я не зналъ бы, что имъ дальше дѣлать изъ Вѣры, или если и зналъ бы, и — пожалуй — знаю, то все не вышло бы ничего новаго. Она послѣдовала бы за своимъ героемъ, раздѣлила бы его участь, была бы полна безупречно-страстной преданности ему — и еслибъ не было у ней дѣтей, то искала бы сдѣлаться полезной, необходимой другимъ — конечно раздѣляла и его убѣжденія. Но все это будетъ дѣлать и теперь, можетъ быть съ другимъ, котораго оцѣнила поздно. Словомъ, будущность женщины (для меня впрочемъ она ясна), той женщины, о которой Вы говорите — еще въ туманѣ и я не знаю ее...

4.

Воскресеніе (*1869 — 1870 г.*).

Ваши письма дѣлаютъ мнѣ большое удовольствіе, милая Екатерина Павловна — по многимъ причинамъ. Они — прежде всего — умны, хотя часто и парадоксальны, но въ нихъ есть жаръ, фантазія. Потомъ они переносятъ меня къ старому времени, въ которое мнѣ жилось легче, моложе, лучше и т. д. Я всегда радъ Васъ видѣть и

напрасно Вы «бывши, по словамъ Вашимъ, два раза около моихъ дверей», не зашли. Если письма Ваши пріятны, то личная бесѣда еще пріятнѣе.

Вы немножко нападаете на меня за романъ, т. е. за Марка Волохова. Не Вы — первая: были и другія нападки и я уже выдержалъ не одинъ споръ, хотя спорить тутъ не о чемъ, съ Вами въ особенности, потому что Вы знаете, какъ давно задуманъ этотъ романъ. У меня, отъ конца пятидесятыхъ годовъ, осталась переписанная Вашей рукой копія съ той самой главы, гдѣ дѣйствуетъ этотъ Маркъ. А сказать ли, когда задуманъ этотъ романъ? Въ 1849 году, когда я самъ былъ на Волгѣ — и хотя я тамъ родился, но тутъ какъ будто въ первый разъ увидѣлъ этотъ край, и людей. Тамъ задумана была и Вѣра, никогда не существовавшая — это мой тогдашній идеалъ. Марфиньки никакой я не зналъ никогда, а въ Бабушкѣ воплотились нѣкоторыя черты характера моей матери и — какъ я замѣчаю теперь самъ (когда вся она вылилась у меня) — еще другой старухи, которую зналъ студентомъ въ Москвѣ.

Въ Райскомъ угнѣздились многіе мои сверстники (въ родѣ, напримѣръ, В. П. Б-на, самого Т. и многихъ, многихъ даровитыхъ русскихъ людей, прошатавшихся праздно и ничего не сдѣлавшихъ, за недостаткомъ удобренной почвы и по многимъ причинамъ), но Вы напрасно обвиняете ихъ въ одномъ будто бы развратѣ. Они развратны не болѣе новыхъ людей, только развратъ ихъ утонченнѣе, онъ бралъ больше мѣста въ ихъ жизни — это правда, но онъ граничилъ съ поклоненіемъ не одной только женской, но и всякой красотѣ, что теперь значительно утратилось за недостаткомъ эстетическаго воспитанія въ молодомъ обществѣ. Причина этому — отвлеченіе молодыхъ людей къ соціальной и ученой (стало быть, конечно, серьезной) сторонѣ жизни, но это-тоже узкость и односторонность своего рода — жертвовать извѣстной сторонѣ всѣми остальными, и между прочимъ эстетической стороной, отвергая ее вовсе, какъ — и печатно, и изустно дѣлали это вожди молодыхъ людей, глумясь надъ искусствомъ, ругая наповалъ, напримѣръ, Пушкина (я собственными ушами слышалъ ругань изъ устъ одного изъ вождей) и т. д. Очень понятно, что воспитаніе и дѣятельность молодого поколѣнія ушла въ одну сторону и не дала ни одного художника своему времени. А между тѣмъ — не отъ насъ, стариковъ, а отъ этихъ новыхъ художниковъ она только и могла ожидать созданія лучшихъ типовъ новыхъ людей, которыхъ мы, старики, не можемъ ни знать хорошо, ни быть ихъ адвокатами и пѣвцами, по свойственному человѣку влеченію любить

свое время, быть вѣрнымъ своимъ взглядамъ, убѣжденіямъ и принципамъ, по которымъ жилось такъ долго.

Я совершенно согласенъ съ Вами, что это лишнее въ Маркѣ, что онъ занимаетъ деньги, надѣваетъ чужое пальто и т. д. Но это такія внѣшнія и поверхностныя черты, что рисуютъ не характеръ, а только привычки небрежнаго воспитанія. Но вѣдь Маркъ во 2-й части — не то что онъ въ 3-й, 4-й и 5-й: онъ у меня вышелъ сшитымъ изъ двухъ половинъ, изъ которыхъ одна относится къ глубокой древности, до 50-хъ годовъ, а другая — позднѣе, когда стали нарождаться новые люди. Первоначальный Маркъ задуманъ былъ какъ врагъ стараго порядка — это правда — но такимъ пока врагомъ, который протестъ свой противъ старой дури, своеволія и проч. выражаетъ, рисуя каррикатуры, травя собаками полицію и вообще преслѣдуя грубо и цинически, что ему не нравится. А послѣ уже онъ является немного иначе, но тоже нехорошо.

Эти крайности, повредившія серьезному направленію молодыхъ людей, проявлялись не въ двухъ — трехъ нигилистахъ, какъ вы говорите, а въ цѣломъ легіонѣ, который вдругъ явился въ семействахъ, на улицахъ — всюду, наводнилъ города — и я самъ видѣлъ (не 2-хъ или 3-хъ — а десятки) ихъ въ 1862 г. и въ Москвѣ, и на Волгѣ, а не на «племянникѣ» моемъ, по Вашимъ словамъ.

«Это пародія на молодыхъ новыхъ людей» пишете Вы — и юное поколѣніе ихъ не любитъ — согласенъ. Отъ чего же и не писать пародію, если она попалась подъ руку? Почему я долженъ писать непремѣнно то или другое, а не то, что пишется? Если это не вѣрно, не годится, то критика и скажетъ, что не годится. А оно не годится только тогда, когда — не похоже. Но критика не можетъ требовать, чтобы авторъ писалъ не то и не такъ, какъ указываетъ ему его дарованіе, если оно есть. Судя меня строго, не выпускайте изъ вида одно обстоятельство, что моя главная, и почти единственная цѣль въ романѣ — есть — рисовка жизни, простой, вседневной, какъ она есть или была, и Маркъ попалъ туда случайно. Доказывать, натягивать — я ничего не хотѣлъ, а хотѣлъ прежде всего рисовать. Произведеніе искусства — не есть — ни защитительная, ни обвинительная рѣчь, и не математическое доказательство. Оно не обвиняетъ, не оправдываетъ и не доказываетъ, а изображаетъ. И если образъ — вѣренъ, онъ что-нибудь самъ собою изображаетъ, если не вѣренъ — то онъ — не художественное произведеніе, и слѣдовательно не годится.

Я такъ охотно говорю только потому, Екатерина Павловна, что говорю съ Вами... И отъ этого же и теперь пишу это письмо, и говорю о романѣ, а онъ старый — престарый и говорить о немъ много нечего...[1])

Сообщил *Д. И. Абрамович.*

[1]) Конец письма не сохранился.

К ЦЕНЗУРНОЙ ИСТОРИИ СОЧИНЕНИЙ Т. Г. ШЕВЧЕНКА.

Сведения по цензурной истории «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, издания 1860 года, были сообщены биографом поэта А. Конисским в статье «Тарас Шевченко в останні часи свого житя» [1]) и проф. Н. И. Стороженком в «Мелочах для биографии Шевченка» [2]).

Оба автора передают о больших цензурных строгостях, которым подверглось это издание — первое после возвращения Шевченка из ссылки. Конисский сообщает, что, в виду запрещения печатать сочинения Шевченка, последовавшего в 1847 году, петербургские цензоры не хотели давать разрешения на новое издание его произведений; что шесть недель приятели и знакомые поэта «ходили коло цензорів», но их никак нельзя было упросить, и что, наконец, они решили обратиться непосредственно к министру народного просвещения Е. Ковалевскому, который и «звелів дати дозвіл друковати Шевченкови твори». Рассказав эту историю, совершенно несогласную с существовавшими цензурными порядками, Конисский передает далее о том, что именно было исключено из произведений Шевченка цензором Бекетовым.

Проф. Стороженко также указывает на большое участие в издании «Кобзаря» 1860 года министра Е. Ковалевского и на препятствия, которые чинил при этом шеф жандармов князь В. А. Долгоруков. Последний посоветовал Ковалевскому пригласить для рассмотрения сочинений Шевченка члена Главного Управления Цензуры А. Г. Тройницкого, но и отзыв о них этого лица, рекомендованного самим Долгоруковым, «не мог усыпить вполне его подозрений насчет их неблагонадежности»: по его указанию, стихотворения Шевченка подверглись новому рассмотрению со стороны цензора Бекетова, — «который отнесся к ним весьма сурово и нередко выбрасывал такие стихи, в которых не было ничего политического».

Передаваемые Конисским и проф. Стороженком сведения по цензуре произведений Шевченка очень характерны вообще для имевшихся в печати известий по истории цензуры в России, о кото-

[1]) Записки Наукового Товариства імени Шевченка, 1897 г. т. XVI.

[2]) Русская Мысль, 1898, июнь.

рой составлялось представление на основании случайных данных и слухов, между тем, как архивные материалы, единственно могущие пролить свет на дело, оставались недоступными. Из дальнейшего видно, поскольку сообщения названных авторов и фактически неправильны и не соответствуют цензурной практике.

Вся цензурная история «Кобзаря» 1860 г. заключается в «Деле Канцелярии Министра Народного Просвещения по Главному Управлению Цензуры. О дозволении художнику Тарасу Шевченко напечатать новым изданием сочинения его: Кобзарь и Гайдамаки» [1]). Начато оно 1858 года, 4 декабря.

Из дела не видно, как оно началось, так как в нем нет прошения ни самого Шевченка, ни какого другого лица о рассмотрении его сочинений. Но в этом смысле кто-то сделал шаги, и архивные документы представляют уже следующий момент развития дела — справку Главного Управления Цензуры о прежних изданиях и запрещении «Кобзаря» и мнение о новом его издании. Эта справка воспроизводит характеристику противоправительственного направления сочинений Шевченка, данную в 1854 году начальником III отделения графом Орловым: «Шевченко, говорится здесь, сочинял стихи, на малороссийском языке, самого возмутительного содержания. В них он то выражал плач о мнимом порабощении и бедствиях Украйны, то возглашал о славе гетманского правления и прежней вольности казачества, то с невероятною дерзостью изливал клеветы и желчь на особ, к которым обязан питать благоговейное уважение». Несмотря на это, Главное Управление Цензуры полагало, что теперь, в 1858 году, сочинения Шевченка, как уже напечатанные, так и написанные, можно допустить к печати, — «если они, по строгом рассмотрении их, не встретят препятствий». Поэтому необходимо было привести в известность то, что было уже напечатано Шевченком. С этою целью из Главного Управления на его квартиру была послана записка соответствующего содержания, на которой, кроме основного текста, имеется следующая интересная приписка: «Курьер несколько раз ездил к Г. Шевченке с запискою, чтобы частным образом получить сведение о его напечатанных сочинениях, но ни одного раза не мог застать его дома».

Пока дело шло именно частным образом, и весьма возможно, что оно было возбуждено по словесной просьбе перед министром

---

[1]) Архивный № 13204 (в I Отд. IV секции Единого Госуд. Архивного Фонда).

Ковалевским кого-либо из влиятельных покровителей Шевченка, напр., графов Толстых. Повидимому, оно имело значение предварительного ознакомления с настроениями правящих сфер. Когда же выяснилась возможность издания «Кобзаря», Шевченко обращается 23 декабря с официальною просьбою о разрешении к председателю петербургского цензурного комитета и попечителю учебного округа И. Д. Делянову. Вот это прошение, написанное не самим Шевченком и лишь подписанное им, где податель именует себя «художником, отставным рядовым»: «Получив высочайшее соизволение для проживания в столице, но нуждаясь в дневном пропитании, покорно прошу ваше превосходительство дозволить мне новое издание моих сочинений, напечатанных в царствование почившего в Бозе государя императора Николая I, под заглавием Кобзарь и Гайдамаки, которых экземпляр при сем прилагается. Так как обе эти книжки [1]) составляют библиографическую редкость, то позвольте просить, по миновании в них надобности, возвратить их мне».

Цензурные комитеты во всех сомнительных случаях обязаны были обращаться за разъяснениями в Главное Управление Цензуры, а таковой был в данном деле, в виду запрещения сочинений Шевченка в 1847 г. Поэтому 27 декабря Делянов отнесся по вопросу о них в Главное Управление, которое, в свою очередь, тоже не могло постановить о них самостоятельного решения, по причине политических мотивов запрещения произведений Шевченка. Первоначальное разрешение на их издание зависело, таким образом, от главного политического органа, каким в то время было III Отделение собственной его величества канцелярии. Поэтому 16 января 1859 года министр Ковалевский обратился с соответствующим вопросом к князю Долгорукову, начальнику III Отделения. Но и последний поостерегся дать по делу свое заключение, не узнавши мнения компетентного цензора по существу самого содержания произведений Шевченка, и посоветовал Ковалевскому пригласить члена Главного Управления Цензуры Тройницкого рассмотреть сочинения Шевченка «частным образом». Тройницкий дал о них следующий отзыв.

«По поручению господина министра народного просвещения я прочитал со вниманием представленные ко второму изданию две поэмы, на малороссийском языке, Т. Г. Шевченко, под заглавием: Чигиринский Кобзарь и Гайдамаки, к коим принадлежит и стихотворение Гамалія.

---

[1]) Т. е. «Кобзарь» 1840 г. или 1844 г. и «Гайдамаки», изд. 1841 года.

«Первая из этих поэм состоит из 8-и отдельных и не образующих собственно одного целого, песень, в которых воспоминаются былые времена Малороссии и борьба казачества с бывшими его врагами [1]). В первой из этих песень: Думи мої, думи мої, слишком горько высказывается скорбь автора об уничтожении казачьей вольности, над могилой которой, по словам его, Орел черный сторожем литае, и грусть его на чужбине, т. е. на севере России, по родине его, Украйне. Эту песню я полагал бы за лучшее исключить вовсе из второго издания поэм Шевченки: в ней нет почти особо предосудительных стихов, кроме разве вышеприведенных, но общая мысль ее враждебна слиянию Малороссии с Великороссией. Исключение этой песни, служащей как бы только предисловием к поэмам, не повредит целости творений поэта, а между тем отстранит тяжелую мысль, что он ставит и Россию в число бывших врагов Украйны. — Следующие за тем семь песень элегического содержания не представляют ничего противного правилам цензуры; хоть в последней из них: Катерині, и горько выражается упрек русскому, соблазнившему и потом жестоко покинувшему молодую малороссиянку, но в ней нет направления, враждебного целому народу. Эти семь песень тем беспрепятственнее могут быть дозволены, по моему мнению, ко второму напечатанию, что встречающиеся в них ряды точек дают повод предполагать об исключении, при первоначальном цензуровании, стихов, содержавших предосудительные выражения или мысли.

«Поэма Гайдамаки, в живых поэтических картинах, воспроизводит эпизоды старинной борьбы Украйны с Польшею. В первой половине ее изображается страшное разорение Украйны поляками и евреями, а во второй кровавая месть малороссийских наездников, Гайдамаков, над теми и другими. Картины эти вообще лиричны и унылы, как и предмет, ими описываемый: но в этих изображениях событий, давно уже перешедших в область истории, я не встретил ничего несогласного с правилами цензуры.

«Стихотворение Гамалія поэтически передает рассказ об одном из казачьих набегов на Турцию.

---

[1]) В «Кобзаре» 1840 г. помещено восемь произведений: «Думи мої» «Перебендя», «Тополя», «На що мені чорни брови», «До українського писаки» (До Основьяненко), «Іван Підкова», «Тарасова ніч, «Катерина». В 1841 г. были изданы отдельно «Гайдамаки». Издание сочинений Шевченка 1844 г., носившее заглавие «Чигиринский Кобзарь и Гайдамаки» включало въ себе, кроме последних, те же 8 произведений.

«Как поэма Гайдамаки, так и стихотворение Гамалія могут быть беспрепятственно разрешены, по моему мнению, ко второму изданию».

После такого отзыва Тройницкого, кн. Долгоруков сообщил министру Ковалевскому что он с своей стороны не встречает препятствий к изданию прежде напечатанных сочинений Шевченка, — «с тем, прибавлял он, чтобы оные были вновь подвергнуты цензурному рассмотрению, и чтобы при этом обращено было особенное внимание на поэму «Чигиринский Кобзарь». Указание кн. Долгорукова на необходимость вторичного рассмотрения «Кобзаря» являлось лишним и обнаруживает лишь незнакомство его с цензурною практикою; и без этого, сочинения Шевченка, при вторичном издании, как и всякая другая книга, должны были снова быть подвергнуты цензуре.

Когда стало известным, что главный политический орган ничего не имеет против издания сочинений Шевченка, дело пошло обычным для всякой книги порядком, и потому министр Ковалевский предписал председателю петербургского цензурного комитета Делянову «рассмотреть книгу на основании общих цензурных постановлений, с тем, чтобы при этом обращено было особенное внимание на поэму Чигиринский Кобзарь, из коей, во всяком случае, должна быть исключена первая песня: Думи мої, думи».

Таким образом, определилось, что политические и цензурные учреждения принципиально соглашаются на появление в печати сочинений Шевченка. В таком случае, для него было недостаточным ограничиться простою перепечаткою произведений, изданных раньше. Представление прежних изданий в цензуру было только наиболее верным средством добиться снятия запрещения. Наконец, Шевченком здесь, очевидно, руководила общеизвестная мораль: чем меньше просишь, тем скорее получишь. Но за время ссылки им были написаны новые произведения, которыми желательно было пополнить собрание стихотворений. Поэтому, получив согласие на издание сочинений на общих цензурных основаниях, Шевченко представил в С.-Петербургский цензурный комитет уже не старые свои книги, а рукопись со стихотворениями, среди которых были не видавшие печати или не вошедшие в первые два издания 1840 и 1844 годов.

Рукопись была отдана на просмотр цензору С.-Петербургского цензурного комитета Палаузову, который представил о ней председателю следующее донесение.

«Общий характер поэзии Т. Шевченка, за исключением некоторых повестей и баллад, как-то: Катерина, Наймичка, Уто-

плена и др., относится не столько к бывшей независимости Малороссии, сколько к минувшей ее славе, выражавшейся в ее походах на Цареград, как напр. Гамалія, в ее повсеместном восстании на жидов и польское иго, как напр. Гайдамаки. Воинская слава Малороссии, перешедшая в народную думу и предание, составляет неотъемлемую собственность этой страны, признанную за ней самой историей. Не одна страница Истории Малороссии Бантыша-Каменского, Маркевича и др. историков свидетельствует об этом обстоятельстве; не одна дума и песня в сборниках, изданных разновременно Срезневским, Максимовичем, Метлинским и др., повторяет рыцарские подвиги украинцев и запорожцев и вообще дикую удаль казачества; все они проникнуты грустью и сожалением о прошедшей славе сынов Украины. Сглаживать подобный колорит в произведениях литературных из опасения, чтобы не возбудить местный патриотизм, было бы излишним опасением, потому что все доселе изданные малороссийские думы еще в большей мере пропитаны тем же духом воинственной эпохи Малороссии».

Но некоторые места и отдельные пьесы Палаузов предполагал исключить из рукописи, при ее издании, «как резкое противоречие современного развития общества». — «Если поэт, говорит цензор, восклицает с сожалением:

Не вернеться воля,
Не вернуться запорожцї
Не встануть гетьмани,
Не покриють Украïну
Червонi жупани!...

то едва ли можно допустить, чтоб большинство искренно желало возвращения того дикого состояния Украины, в каком она находилась во времена гетманщины. Без всякого патриотического лицеприятия можно сказать утвердительно, что Малороссия только со времени ее присоединения к Великороссии отдохнула от постоянных бичеваний, которые она терпела то со стороны татар, то от Польши».

Палаузов предлагает и другие исключения, выяснить которые не представляется возможным, так как пагинация указывается им по рукописи. Но он был несогласен с предложением исключить стихотворение Думи моï, думи: «Я, пишет он, с своей стороны приемлю смелость представить, что так как это стихотворение есть не что иное, как поэтическое введение, в котором поэт посвящает свои песни Украине, способной лучше понимать его произведения, то не

нахожу причины, почему бы следовало исключить вполне эту, в высшей степени, превосходную пьесу».

Только одно место, на которое именно указывал в своем «частном» отзыве Тройницкий, могло бы быть, по мнению Палаузова, «подвергнуто цензурному контролю». Это именно стихи:

А над нею Орел чорний
Сторожем літає,
І про неї добрим людям
Кобзарі співають.
Все співають, як діялось,
Сліпі небораки —
Бо дотепні. А я... а я
Тілько вмію плакать.
Тілько сльози за Вкраїну,
А слова — немае...

Однако, Палаузов предлагал исключить это место «в таком случае, если в о р л е проявляется олицетворенная власть, стерегущая Украину; но подобное объяснение было бы неуместною натяжкой».

Отстаивая стихи, имеющие безусловный политический смысл, Палаузов обращал, наоборот, внимание на такое место в стихотворении, которому нельзя приписать иного значения, как выражения личных душевных переживаний поэта. Именно, он указывает на стихи:

... Журбою
Не накличу собі долі,
Коли так не маю.
Нехай злидні живуть три дні,
Я їх заховаю,
Заховаю змію люту
Коло свого серця,
Щоб вороги не бачили,
Як лихо сміється.
Нехай думка, як той ворон,
Літае та кряче,
А серденько соловейком
Щебече та плаче
Нишком: люде не побачуть,
То й не засміються...
Не втирайте ж мої сльози,
Нехай собі ллються,
Чуже поле поливають
Що-дня і що-ночі,
Поки попи не засиплють
Чужим піском очі.
Оттаке-то! А що робить?
Журба не поможе.
Хто ж сироті завидуе,
Карай того, Боже!

По мнению Палаузова, эти стихи «заставляют задуматься своею неопределенностью выражения и темнотою мысли. К чему именно относится тайный их смысл, определить трудно».

«По моему мнению, заключал свое донесение Палаузов, самая незначительная часть представленного собрания стихотворений Т. Шевченка, и то мною указанных мест может быть подвергнута

вторичному рассмотрению Главного Управления Цензуры. Остальные же пьесы не заключают в себе ничего противного общим правилам цензурного устава, и к напечатанию их никакого препятствия не встречается». Помимо приведенных выше стихов, Палаузов предлагал к исключению некоторые стихи, на 13 различных страницах.

Цензурный Комитет признал это донесение «основательным» и представил его в Главное Управление Цензуры, которому принадлежал решающий голос. Главное Управление поручило рассмотреть рукопись своему члену, Тройницкому, который высказал о ней такое мнение:

«Настоящая рукопись, по моему мнению, едва ли может быть разрешена к печати без значительных исключений. В ней встречается несколько стихотворений и отрывков, проникнутых слишком резко чувством скорби поэта об уничтожении самобытности казачества, в виде Гетманщины и Запорожья, и о слиянии Малороссии с Русскою Империей. Не думаю, чтобы удобно было допускать в печати выражение подобных чувств, и при этом полагаю, что пьесы или отрывки, заключающие в себе такие мысли, лучше вовсе не разрешать к печатанию, нежели ограничиваться исключением из них двух или трех стихов; исключение отдельных слов или стихов нарушает обыкновенно логическую связь целой пьесы и, давая отгадывать настоящую мысль автора, возбуждает, между тем, неудовольствие в читателе, лишая его рельефного заключения или поэтического выражения мысли, в том виде, в каком оно вылилось из-под пера автора».

Тройницкий настаивал на своем прежнем мнении об исключении стихотворения Думи моï и не соглашался с суждением о нем цензора Палаузова: «Без всякой неуместной натяжки, предполагаемой рассматривавшим рукопись г-на Шевченка г-м цензором Палаузовым, нельзя не видеть в этой части упоминаемой песни выражения грусти автора о нынешней судьбе Малороссии, со времени подчинения ее под власть России, между тем как в начале и в конце песни высказывается только личная тоска поэта об удалении его из дорогой и милой родины, Украйны, в край для него чужой. В указываемом г. цензором и вполне признаваемом мною, высоком поэтическом достоинстве этой песни, я вижу еще больше причин к предлагаемому мною исключению: именно, по поэтическому достоинству своему, эта песнь врежется в память всякого малороссиянина, восприимчивого к преданиям украинской старины, а этого едва ли следует желать для блага самой Украйны».

Дальше Тройницкий предлагает вовсе не допускать к печатанию 8 стихотворений: одно под заглавием «N. N.» («О думи моï! о славо

злая!») и семь под общим заглавием «Отрывки из неоконченных и утраченных штук» — «по резкости, мотивировал Тройницкий последнее, проникающего все эти отрывки сожаления об исчезновении вольностей Украйны и по превознесению, в последних двух стихотворениях, идей всеславянства и реформатора Гуса, называемого святым». Это относилось к прологу поэмы «Еретик або Іван Гус» — «Посланию славному П. І. Шафарикові», которое кончается стихами:

Привітай же в своїй славі
І мою убогу
Лепту — думу немудрую
Про Чеха святого,
Великого мученика,
Про славного Гуса!
Прийми, отче! А я нишком
Богу помолюся,
Щоб усі Славяне стали
Добрими братами,
І синами сонця правди
І еретиками
От такими, як Констанський
Еретик великий.
Мир мирові подарують
І славу во віки!

Из стихотворения «До Основьяненка» Тройницкий предлагал исключить 44 стиха: от слов «Правда, море, правда, сине» до стиха «Та позички ззіли», среди которых есть, например, такие стихи:

Тяжко, батьку,
Жити з ворогами!
Поборовся б з Москалями,
Як би малось сили...

Из поэмы «Невольник», как полагал Тройницкий, должно было исключить 59 стихов, от «Отто ж мене, вже сліпого» до «Що роскажуть люде», где говорится о разорении Сечи при Екатерине Второй и закрепощении Украины.

Затем, Тройницкий находил нужным исключить весь пролог к «Гайдамакам» («Все йде, все минає — і краю немає»), потому что он «почти не имеет связи с поэмою, а между тем, в нем слишком сильно, до слез, выражается скорбь об исчезнувшем былом времени Гайдамачества».

В заключение Тройницкий высказывал мнение о предпочтительности разрешения нового издания напечатанных произведений перед разрешением рукописи «с многочисленными предлагаемыми исключениями».

Главное Управление Цензуры согласилось с этим мнением, постановив исключить из печатного издания произведений Шевченка 72 стиха в стихотворении «Думи мої, думи мої» (От стиха «За карії оченята» до стиха «Карай того, Боже»). Об этом постановлении тов.

министра народного просвещения Муханов уведомил Делянова, при чем в соответствующем отношении еще указано: «не следует разрешать в новом издании сочинений г. Шевченка введения к поэме Гайдамаки, если оно и находится в печатной книге». По поводу последнего на отпуске отношения кем-то была сделана карандашная приписка: «Это лишнее, если разрешено перепечатать книгу».

Несмотря на то, что Главное Управление Цензуры постановило только переиздать уже напечатанные произведения Шевченка, в «Кобзаре» 1860 года имеется, сравнительно с изданиями 1840 и 1844 года, четыре новых баллады: «Утоплена», «Причинна», «Гамалія» и «Наймичка», три песни: «Тече вода в сине море», «Вітре буйний, вітре буйний» и «Тяжко, важко в світі жити», и 10 переводов псалмов Давида.

Цензурная история «Кобзаря» 1860 года, как она отражается в наиболее достоверных и точных архивных материалах, представляется в ином виде и свете, по сравнению с тем, что излагается указанными выше исследователями: Конисским и проф. Стороженком.

Прежде всего, следует отметить совершенно неверное указание на участие в деле цензора Бекетова, которому приписывается суровое и придирчивое отношение к сочинениям Шевченка. Цензурное разрешение, имеющееся в «Кобзаре» 1860 года, действительно, подписано Бекетовым. Но имя цензора, которое обыкновенно помещалось на обороте выходного листа, указывает лишь на то, какой дежурный по комитету цензор в данный день подписал билет на выход книги из типографии; цензуровать же ее могло совершенно другое лицо, как и было в настоящем случае.

Все купюры, имеющиеся в издании 1860 года, Конисский приписывает цензору, рассматривавшему его, и для примера приводит три пропуска, сделанных в поэме «Катерина». Но если бы Конисский потрудился сравнить «Кобзарь» 1860 г. с предыдущими его изданиями, цензор Бекетов, даже если бы он участвовал в деле, не пострадал бы так во мнении биографа поэта. Кроме стихотворения «Думи мої, думи мої», в котором исключения сделаны по настоянию Тройницкого, а не цензора Палаузова, исключения в остальных произведениях те же, что и в предыдущих изданиях. Думка «Вітре буйний» была напечатана с исключениями уже в «Ластівці», альманахе Е. Гребенки, 1841 г., и пропуск до сих пор не восстановлен. Стихотворения: «До Основьяненка», «Тарасова ніч» и «Катерина» были печатаны в издании 1860 года по текстам предыдущих изданий и имеют одинаковые с ними пропуски. Самый крупный ущерб потер-

пели «Гайдамаки», потеряв весь пролог, который был напечатан полностью в отдельном издании поэмы 1841 года.

Затем надо отметить, что проф. Стороженко преувеличивает бдительность начальника III Отделения, князя Долгорукова, участие которого в деле ограничивается положительным ответом на запрос министра Ковалевского, о неимении препятствий к новому изданию стихотворений Шевченка.

Наконец, для полной и точной характеристики дела о «Кобзаре» 1860 года, следует обратить внимание на его продолжительность. Конисский говорит, что петербургские цензоры «вагали ся з творами Шевченка, воловодили і не хотіли давати дозволу». Насколько это неверно, показывают хронологические даты.

Из предыдущего видно, что дело о «Кобзаре» в Главном Управлении Цензуры началось в частном порядке, даже до возбуждения официального ходатайства об издании, при чем к Шевченке, для получения от него необходимых сведений, несколько раз посылался курьер, не застававший его, однако, дома.

Официально дело началось 23 декабря 1858 года, со дня подачи Шевченком прошения в С.-Петербургский Цензурный Комитет.

27 декабря председатель комитета Делянов запросил о сочинениях Шевченка Главное Управление Цензуры. Далее наступает двухнедельный перерыв, на который падают Рождественские каникулы, и 16 января 1859 года министр Ковалевский запрашивает начальника III Отделения, князя Долгорукова. Неделю после этого между ними шли сношения не канцелярского характера, и 22 января Тройницкий получает для рассмотрения сочинения Шевченка. На следующий же день, 23 января, он представляет свой отзыв о них; а 28 января Ковалевский получает положительный ответ из III Отделения, и 5 февраля Делянов был извещен о неимении препятствий к изданию сочинений Шевченка на общих основаниях.

Это был первый этап дела — о переиздании напечатанных раньше произведений Шевченка, тянувшийся всего с небольшим месяц. Если принять во внимание, что речь шла о снятии высо[illegible]ловеления о запрещении печатать произведения Ш[illegible]ятии из продажи уже напечатанных, то указанны[illegible]ворени[illegible]знать очень незначительным. [illegible]последнее сти[illegible]

Далее дело вступает в новый фазис: Шевченко, вместо печатного издания, представляет рукопись, которая была закончена рассмотрением со стороны цензора Палаузова 28 апреля. Петербургский

цензурный комитет, заслушав отзыв Палаузова, донес об этом 5 мая в Главное Управление Цензуры. Здесь рукопись лежала больше месяца, но это было летнее дачное время, когда деятельность петербургских учреждений вообще замирала. Главное Управление передало рукопись на рассмотрение Тройницкого 15 июня, который и читал ее до 25 июля. Незнакомым с цензурною практикою это может показаться долгим, но каждый цензурный чиновник имел одновременно на руках не один десяток книг и сочинений, которые обычно рассматривались в порядке их поступления. Отзыв Тройницкого был заслушан в Главном Управлении, и 11 августа Делянов получил окончательное уведомление об определении высшего цензурного органа.

Ни количественная сторона деятельности цензурных учреждений, ни техника канцелярского делопроизводства не давали возможности более ускоренного ведения дела, которое шло обычным порядком. Претендовать же на какие-либо преимущества перед другими авторами Шевченко, конечно, не имел оснований.

Издание «Кобзаря» 1867 года, четвертое по счету, также возбудило цензурное дело, но уже после его отпечатания, так как книга была издана без предварительной цензуры [1]). Выход ее из типографии Академии Наук был задержан, и с управляющего типографией Ф. Нагеля была взята соответствующая подписка. Зашла даже речь о возбуждении судебного преследования книги.

Это 4-е издание «Кобзаря» было первым более или менее полным собранием произведений Шевченка. Несмотря на это, немногое в нем, сравнительно с предыдущим отношением цензуры к «Кобзарю», обратило теперь на себя внимание цензурных установлений. В С.-Петербургском цензурном комитете «Кобзаря» 1867 г. рассматривал А. Смирнов, который дал о книге благожелательный отзыв.

«Предметом песнопений Шевченка, писал он в своем докладе, исключительно служит его родина Украйна. Он с особенным сочувствием вспоминает о минувших временах казацкой воли, оплакивает падение этой воли, тягости крепостного состояния (все стихотворения его относятся к временам до 19 февр. 1861 г.) и клянет тиранство помещиков — ляхов. Поэт касается исключительно только личных сторон быта Малороссии, и поэтому в цензурном отношении неодобрительны места, [illegible] сравнением жалк[illegible] и пропуск[illegible] состояния Малороссии с прежним,

[1]) О материальной стороне этого издания см. в «Киевской Старине», 1899 г. т. 64, февр. стр. 164—184.

до слияния с Россиею, равно — места, где с ожесточением говорится о зверстве панов помещиков в сопоставлении с страданиями крепостных людей, причиняемыми тем зверством.

«Но все сии места не представляют достаточного повода к судебному преследованию книги, как потому, что песни Шевченко суть только грустные воспоминания, без всякой тенденции, так и потому, что с 19 февраля 1861 г. состояние крестьян в Ю.-З. крае совершенно изменилось, и элегии Шевченко могут производить впечатление, только как предания.

«По цене (1 р. 25 к. с.) книга может быть доступна только людям достаточным, которые знают об участи Малороссии, может быть, больше, нежели сколько можно узнать из элегий Шевченко».

Далее Смирнов указывал, какие именно места в «Кобзаре» должны быть исключены в административном порядке. Отношение его к стихотворениям Шевченки гораздо снисходительнее, чем было отношение цензуры семь лет назад. В «Кобзаре» 1860 г. из стихотворения «Думи мої, думи мої» было исключено 72 стиха, Смирнов предлагал уже исключить 35 стихов. Из «Невольника» в предыдущем издании было исключено 59 стихов; теперь цензор не считал возможным допустить только 7 стихов из рассказа героя поэмы о разорении Сечи, именно:

Як Москалі срібло — злото
І свічи забрали
У Покрові....
От так, тату! Я щасливий,
Що очей не маю.
Що нічого того в світі
Не бачу й не знаю...

Всего, вместе с предыдущими, Смирнов предлагал к исключению 67 стихов, но в Главном Управлении признано возможным допустить из них еще 13 стихов.

Этим бы дело и кончилось, но издатель «Кобзаря» Е. Ф. Кожанчиков начал хлопотать о выходе книги, с своей стороны предлагая исключить все места, которые он сам признает сомнительными. Именно, он предлагал исключить 5 стихов из пьесы «До мертвих, живих і ненарожденних земляків моїх» и 22 из стихотворения «Іржавець». Эти исключения и были сделаны, при чем последнее стихотворение лишилось большего, чем должно было лишиться от цензурного контроля, так как Смирнов считал необходимым уничтожить в нем только три стиха:

Що ж діялось по Шведчині, —
То й вони злякались,
и
Неповинне гине.

Из исключений, предложенных Смирновым, в издании Кожанчикова вовсе не прошли предлагавшиеся им купюры в стихотворении «Думи мої» и поэме «Невольник».

Такое снисходительное отношение к произведениям Шевченка объясняется исключительно духом «эпохи великих реформ».

В 1861 году Шевченко издал «Букварь Южно-русский», вышедший с разрешения архимандрита Фотия и В. Бекетова.

«Не хочется верить, чтоб эта пустейшая из-пустейших книжек была составлена даровитым Шевченком», — отозвался о «Букваре», И. Г. Кулжинский, учитель Гоголя и провинциальный писатель. [1]). Отрицательно относился к этой работе Шевченка и П. А. Кулиш. В самом деле, если подойти к «Букварю» с педагогическою меркою, то невозможно признать за ним хотя небольшую ценность, так как он составлен без представления о каких-либо методах обучения грамоте. Начинается он азбукою, в алфавитном порядке и в разбивку, после чего сейчас же идут стихотворения и стихотворные же переводы самого автора из псалмов, малопонятные и для взрослых, а не только для маленьких детей, напр.:

Вловлять душу праведничу,
Кров добру осудять.
Мені Господь пристанище,
Заступником буде,
І воздасть їм за діла їх
Кроваві, лукаві,
Погубить їх, і їх слава
Стане їм в неславу.

В разделении на слоги Шевченко путался. То он разделяет. Г о с — п о — д е — в и, то Г о — с п о — д е — в и, а один раз даже согласный звук принимает за слог: Г о — с п о — д ь.

Но украинские круги оценивали этот «Букварь» не со стороны его педагогических достоинств, а с национальной точки зрения, и принимали все меры к его распространению на Украйне. И. Г. Кулжинский сообщает по этому поводу что «вслед за тем, как было провезено чрез Малороссию в Канев мертвое тело Шевченка, «Буквари Южно-русские», как саранча, налетели на Малороссию; какая-то не-

[1]) В брошюре «О зарождающейся так называемой малороссийской литературе». Киев. 1863 г. стр. 32.

видимая сила гнала их». Что некоторые круги украинцев «гнали» «Букварь» Шевченка на Украйну, подтверждается архивными данными. Так, в архиве бывшего министерства земледелия есть дело о распространении «Букваря» Шевченко среди бывших государственных крестьян; а в архивном фонде Главного Управления Цензуры — дело «О поднесенных Киевскому Митрополиту Арсению экземплярах Южно-Русского букваря, составленного Шевченко, для распространения в народных училищах», относящееся к 1861 году.

Получив шесть тысяч экземпляров этого букваря, митрополит Арсений спросил обер-прокурора Св. Синода: «принимать ли сие приношение или нет?» Но и обер-прокурор не знал, как поступить в этом случае, потому что ему было неизвестно, — «каким образом высшее правительство смотрит на распространение в народе сего букваря». С этим вопросом он обратился к шефу жандармов кн. В. А. Долгорукову. Последний снесся, в свою очередь, с министром народного просвещения гр. Е. В. Путятиным, а тот передал вопрос о букваре на рассмотрение Главного Управления Цензуры, которое поручило составить отзыв о букваре Тройницкому, нашедшему что «Букварь Южно-Русский»—«не заключает в себе ничего противного правилам цензуры». Тройницкий отметил только, что в нем помещено две-три пословицы, «не совсем уместные в настоящее время, по выраженному ими чувству недоверия простого народа к высшему сословию».

«К недозволению этой книжки в печати не было бы никакого законного основания; но покровительствовать от имени правительства распространению ее, в Малороссии, в виде народного учебника, едва ли было бы уместно. Издание как этой книжки, так и других ей подобных, т. е., составляемых для простонародья в Малороссии, на малороссийском языке, обнаруживает намерение вызывать снова к отдельной жизни малороссийскую народность, которой постепенное и прочное слияние в одно неразрывное целое с народностью великорусскою должно, по моему мнению, быть предметом не насильственных, но тем не менее постоянных стремлений правительства. Религия, исповедуемая нами, одна и та же; высшие классы малороссийского населения, благодаря Бога, уже значительно сблизились с такими же классами великороссийского племени в общественном и служебном быту; простой народ составляет значительную часть русского войска, его интересы земледельческие, промышленнные и торговые могут только выиграть и развиться чрез взаимное общение с подобными интересами всего русского государства; различаются и разделяются отчасти великорусский и малороссийский простой народ особенными

наречиями одного и того же языка и некоторыми местными обычаями Невозможно и не следует искоренять этих различий насильственными мерами, как напр. запрещением вообще печатания малороссийских книг, и сближение их следует предоставить времени; но никак не следует и препятствовать естественному ходу времени, и новым оживлением малороссийской речи и малороссийской литературы содействовать, от имени или влиянием правительственных властей, возникновению вновь в будущем того разделения между двумя родственными племенами, которое некогда было так гибельно для обоих и которое было бы даже опасно для целости государства. Позволяю себе присовокупить, что такому направлению следовали и главнейше, быть может, обязаны своим нынешним могуществом, Англия и Франция, державы, составившиеся первоначально из частей более разнородных, нежели наше общее отечество — Россия».

Главное Управление Цензуры, еще до получения отзыва Тройницкого, полагавшее, что препятствовать распространению «Букваря» нет законных оснований», но что «лучше не поощрять распространение наречий, разъединяющих два племени», подкрепленное соображениями Тройницкого, очевидно, считавшегося специалистом по украинскому вопросу, постановило 21 июля: «Просить Киевского Митрополита отклонить принятие и раздачу Южно-Русского букваря».

В 1876 году, в Праге, в типографии самой популярной чешской газеты «Národni Listy», которые издавались доктором Эдуардом Грегром, было отпечатано, по инициативе кружка украинских деятелей, полное двухтомное собрание сочинений Т. Шевченка [1]), составленное таким образом, что в первый том вошли произведения, дозволенные к обращению в России, и во второй том—запрещенные пьесы. Самая мысль такого распределения материала принадлежала известному этнографу Ф. К. Волкову (Вовку), впоследствии эмигранту, скончавшемуся в России, на службе в этнографическом отделении Русского Музея. Разделение стихотворений между томами было осуществлено им при содействии цензора Пузыревского. Первый том, отпечатанный в количестве четырех тысяч, был разрешен Главным Управлением Цензуры к распространению в России, при содействии Я. П. Полонского, который, вместе с Тургеневым, написал для него воспоминание о Шевченке. Второй том, естественно, не поступал на рассмотрение российских цензурных установлений.

---

[1]) См. А. Русов «Спомини про пражське видания «Кобзаря», «Україна», 1907 г. февр. 125—136.

Это издание вызвало комический донос на имя министра внутренних дел со стороны книгопродавца Ивана Тимофеевича Лисенкова, перепечатавшего в 1867 году «Кобзарь», в издании 1840 г., под названием «Чигиринский Торбанист-Певец».

В 1881 году, 4 февраля, Лисенков подал министру внутренних дел прошение, в котором обращает внимание на пражское издание «Кобзаря», от распродажи которого нигилисты могут получить огромные суммы. Лисенков считал, что право на издание произведений Шевченка, которые он называет «любимыми», принадлежит только ему, и притом навсегда. Поскольку можно понять из бессвязного и безграмотного изложения Лисенкова, он уже раньше хлопотал в судебном порядке об утверждении за ним этого права, но ему мешали «Спасовичи еврейские и католические» и даже представители магистратуры, как прокурор Плющик-Плющевский. А, между тем, в «еврейской типографии Грегера», в Праге, был издан «Кобзарь» в несколько сот тыслч экземпляров», который ввез в Россию «проживающий в Петербурге еврей Беренштам» [1]). Лисенков просил допросить под присягою служащих пражской типографии, в чью пользу идут деньги за продажу этого издания «Кобзаря». — «Если окажется, писал он, что громадная сумма идет на безбожные затеи варваров и злых нигилистов, почему мне желательно было бы все эти суммы и книги передать в богоугодное заведение Красного Креста пополам со мною».

Дело ограничилось справками об издании в Праге «Кобзаря» и было оставлено без последствий.

Вл. Данилов.

[1]) Беренштам, видный украйнофил 70—80 г.г., был в то время преподавателем в Учительском Институте в Петербурге.

БОРЬБА С БАЙРОНОМ В АЛЕКСАНДРОВСКУЮ И НИКОЛАЕВСКУЮ ЭПОХУ.

(Страничка из истории «Западных влияний»)

В писаниях и разведках о байроническом периоде нашей общественности и литературы до сих пор пуста страница, на содержание которой уже давно как будто бы намекали грозные ссылки полуофициальных источников, глухие сведения мемуаров и корреспонденций, таинственные пробелы старых книжных инвентарей.

«Где был простор для титанизма русских Манфредов, для мятежных заявлений Люцифера, для могучей сатиры «Дон-Жуана», «Бронзового Века», «Видения суда»?» — спрашивает в своих Этюдах о Байронизме А. Н. Веселовский — и почти угадывает ответ — «Не чугунный ли цензурный устав, не светобоязнь ли Магницких или Тимковских, не короткая ли расправа, грозившая за эпиграммы и вольнодумные шалости Соловками или Сибирью, могли способствовать подъему и широкому полету?»

И действительно, почти во всех областях возможного своего проявления русский байронизм был решительно парализован, и прямому воздействию «гордой лиры Альбиона» положен был с самого начала предел столько же неписанным уложением реакции, сколько и определенными полицейскими запретами и параграфами действовавших узаконений.

В самом начале 1820 года, когда переложения восточных поэм и отзвуки строф «Чайльд-Гарольда» еще не успели даже внешним образом нас приобщить к байроническим сюжетам, известный член «главного правления училищ» и будущий вдохновитель политики «просвещения» в Петербургском учебном округе — Д. П. Рунич, встревоженный переводной заметкой о Байроне в «Русском Инвалиде», обратился к издателям газеты с письмом, протестующим против знакомства «с английским безбожником-стихотворцем, имеющим по мнению самого французского критика мрачную и свирепую душу и изуродованный свободолюбием разум, воспламененные и освещенные адским огнем! Какая польза для русских и вообще для человечества в том сведении или уведомлении, что в Англии, или Америке, или Австралии

есть чудовища, в ожесточенном неверии сплетающие нелепые системы и поэмы, целью коих есть то, чтобы представить преступления страстию и необходимою потребностью великих душ. Что тут великого, изящного и полезного? Не философия ли это ада? Кто заразится бреднями Байрона,— такой погиб навеки; подобные впечатления, особенно в юных сердцах, с трудом изглаживаются. Поэзии Байронов и приписываемые им достоинства гениев и истинных поэтов родят Зандов и Лувелей [1]). Эти негодующие определения, предшествуя охранительным мероприятиям «особой канцелярии» министерства внутренних дел, унаследовавшей от министерства полиции надзор за привозимыми из заграницы книгами «политического, исторического и романического содержания», очень скоро превратились в официозные: по крайней мере рапорты ближайших двух лет (Дела Гл. Упр. Цензуры, 1821 г., № 265, 1822 г. № 64) уже не оставляют сомнений в строжайшем запрещении у нас Байрона.

По мере выхода в свет его новых изданий — на английском или французском языках — они «для сведения и надлежащего в потребных случаях наблюдения» аккуратно вносились (часто даже не рассматриваясь — ср. свид. «дела» Гл. Упр. Цензуры за 1829 г. № 91, л. 149) в секретные индексы «des ouvrages défendus par le Comité de Censure du Ministère de l'Intérieur», и в публике обращались лишь как контрабанда [2]). Несколько ослабляя безапелляционные запреты цензуры «книг иностранных», комитеты министерства народного просвещения в исключительных случаях допускали вольные переводы «избранных» творений опального поэта, но и здесь не обходилось без серьезнейших затруднений: так, когда И. И. Козлов представил для рассмотрения свой известный перевод «Абидоской невесты» и даже Бируков готов был поэму «одобрить», цензор Красовский горячо восстал против некоторых примечаний к произведению, и только в виду того, что «переводчик означенной повести — как видно из протокола СПБ. Цензурного Комитета от 11 октября 1826 г. — предварительно изъявил свое согласие на все перемены, какие только Комитет признает сделать

---

[1]) «Рус. Стар.», 1896 г., окт., стр. 136-137. Любопытно, что в некоторых своих пунктах указания Рунича даже предвосхищают вопли европейских клерикальных кругов, когда, после появления в 1821 году «Каина», сам Георг IV протестовал против «богохульства и развращенности в сочинениях Байрона», а «Видение суда» кончилось громким судебным процессом.

[2]) Таким образом, известная аттестация Пушкина, как «слабого подражателя весьма мало достойного одобрения лорда Байрона», данная гр. М. С. Воронцовым в письме от 28 марта 1824 г. к гр. Нессельроде, — заключала в себе не только эстетическую оценку.

нужным», мы в течение почти ста лет вместо строк Байрона читаем заменивший их комментарий Красовского [1]).

Безусловному устранению из всех произведений «английского безбожника-стихотворца» подлежали даже самые отдаленные намеки на явления современности, при чем особенно интересно в цензурной практике преломилось обнаруженное в «прологе поэмы Байрона Джаур поощрение восстать на турок».

Заслушав об этом 22 марта 1827 года доклад цензора Гаевского, Главный Цензурный Комитет «признал за лучшее» немедленно довести до сведения министра о «сомнительном по политическим отношениям» произведении. Однако, как видно из протокола от 19 апреля, А. С. Шишков отказался взять на себя разрешение этого вопроса и в свою очередь обратился за разъяснением к управляющему министерством иностранных дел гр. Нессельроде. Вполне разделяя сомненія цензора, последний в своем отношении от 6 мая 1827 г. за № 639 «касательно перевода на российский язык пролога из поэмы Джаур» решительно «изъяснил», что «таковые воззвания, несообразные ни с духом времени, ни с обстоятельствами», он «находил бы полезнейшим не выпускать в свет». Это принципиальное разъяснение было немедленно, по предложению министра, сообщено «господам Попечителям, в округах коих состоят цензурные комитеты» и применялось одно время ко всем произведениям, «содержащим в себе сожаление о

---

[1]) Архив СПБ. Цензурного Комитета, 1826 г. «дело» № 15. В протоколе сохранились подлинныя строки перевода Козлова, которые мы и восстанавливаем здесь параллельно с общеизвестным «цензурным» их текстом: так, разъяснение 13-е,—«Сокровища султанов, бывших до Адама»—Красовский дополняет своим комментарием — «по нелепому мнению турок»; 23-е примечание Байрона: — «Не должно полагать, чтобы предания о Ковчеге, о Каине и все повествования Ветхого Завета были менее знакомы Туркам, нежели Евреям. Турки тщеславятся знанием самых мелочных обстоятельств из жизни Патриархов с большею подробностью, нежели означены оные в нашем Св. Писании, и недовольствуясь поветствованиями от Адама, имеют у себя жизнеописания до Адамлех творений. Они почитают Соломона царем Некромантии, и Моисея пророком не менее Магомета» — под рукой Красовского превращается в следующее: «Турки неосновательно думают, будто предания о Каине, о ковчеге и все повествования Ветхого Завета им столько же известны, сколько и евреям. Они даже тщеславятся знанием самых мелочных обстоятельств из жизни патриархов с большею подробностью, нежели означены оные в Св. Писании и, не довольствуясь повествованием от Адама, первого человека, имеют ложныя жизнеописания до времен Адамовых. С такою же неосновательностью почитают они Соломона царем Некромантии, а своего Магомета осмеливаются сравнивать с Моисеем, истинным пророком».

порабощении греков турками и в которых изъявляется желание освобождения первых от власти последних» [1]).

Преобразование цензурных установлений в 1828 году поставило на очередь вопрос о пересмотре некоторых оснований запрета вращающихся в обществе произведений, и 16 мая 1829 года Комитет Цензуры Иностранной заново обследовал Байроновский текст, пользуясь для облегчения своей задачи общеизвестным французским изданием 1823 года [2]). Сохранились краткие рапорты, резюмирующие содержание и степень предосудительности каждого произведения, после заслушания которых Комитет вынес окончательные резолюции о выделении из Байроновских созданий всего «оскорбляющего добрые нравы и благопристойность» и беспрепятственном пропуске остального. Первым был пересмотрен «Каин», запрещенный 22 июня 1823 года: «Каин, возвратясь из адского своего путешествия, приносит вместе с братом своим жертву Богу. Дым от приношений Авелевых возносится к небу и приятен Господу; жертвенник же Каина, напротив, разрушается и приношение его разносится ветром. Авель увещевает его соорудить новый жертвенник и снова с сокрушенным сердцем помолиться Богу, но он хочет уничтожить и жертвенник своего брата: у них происходит ссора и Каин убивает Авеля. Прибегает Зилла; ее вопли привлекают и других. Ева проклинает своего первенца, Адам же не проклинает, но осуждает на вечное изгнание. Является Ангел Божий, утверждает сие определение и положил знамение на убийцу; одна Адаг осталась ему верна. Цензуровавший сию поэму находит, что невозможно найти поэмы нечестивее сей ни в каких сочинениях языческих, что сочинитель восстает непрестанно против Бога и его власти самым дерзким и отвратительным образом и в подтверждение своего мнения приводит из оной некоторые места». Комитет, на основании § 3 устава о цензуре «положил поэму сію оставить под запрещением как отдельно, так и в полном собрании сочинений лорда Байрона». Вслед за «Каином» подтверждено было давнее запрещение оригинала и французского перевода известного «Journal of the Conversations of Lord Byron noted during à residence with his Lordships at Pisa, in the years 1821 and 1822, By Thomas

---

[1]) Арх. Мин. Нар. Прос., № 208482. Журнал заседаний Главного Цензурного Комитета за 1827 год, листы 165, 206, 256 — 257; «Дело по журналам Комитета о различных статьях и сочинениях, в пропуске которых г. г. цензоры находили затруднение», № 206992, лист 17.

[2]) Oeuvres de Lord Byron. 5-mé édition, précédé d'un notice sur Lord Byron, par M. Charles Nodier. Paris. 1823, Tomes 1 à 17.

Medwin. Paris, 2 vols, 1824 » и «Correspondance de Lord Byron avec un ami et lettres écrites à sa mère etc. Par feu R. C. Dallas, Paris, 1825». По устранении из литературного обихода этих ценнейших первоисточников биографии великого поэта, Комитет перешел к обсуждению «пиес или в целом составе исполненных неуважения к благочестію и нравственности, или только отчасти содержащих в себе места предосудительные». Сюда были отнесены: «a) Дон Жуан, романтико-сатирическая поэма; она изобилует поэтическими красотами, но главное ее лицо подвизается между прочим на поприще любви чувственной и преступной; все, что нравственный мир представляет важного, благородного, утешительного, отравлено язвительною иронией или скептицизмом автора, и сверх того в сей поэме, по мнению цензора, находится очень много оскорбительного для памяти Императрицы Екатерины II-й.

b) Земля и Небо, мистерия. Представленные в ней любовные свидания ангелов с девами земными, происходящие перед самым наступлением потопа, составляют почти вводную часть сей драмы, но главный ее предмет есть изображение всеобщего разврата, ожесточения и ропота кичливых злочестивцев, в духе коих выражается сын Ноев—Іафет, имеющий соперником в любви одного из ангелов. Сквозь всего этого, по мнению цензора, заметно намерение стихотворца выказать Всевышняго несправедливым и жестоким. В сем же томе цензор заметил одну из мелких пиес: «Оду к Венеции», из коей выписал возмутительныя мысли [1]).

c) Марино Фальеро. В содержании сей трагедии сохранено много исторических преданий, относящихся до венецианской республики, но в вымышленных сценах между заговорщиками, намеревающимися истребить всех патрициев, упоминается о таких неудовольствиях, кои, по мнению цензора, могут случаться во всяких государствах и питать в умах пылких опасную раздражительность. Сверх сей причины, делающей трагедию сию непозволительною, он выписывает еще несколько предосудительных из оной мест—(«Рассказ о тех, ко-

---

[1]) О вы, что льете кровь за королей, как воду,
Потомкам вашим что дадут они взамен?
Наследство бедствия, слепой и жалкий плен,
И награжденную ударами свободу!
Скажите, неужель вас все еще не жжет
Плуг докрасна давно уж раскаленный тот,
Что, спотыкаяся, вы тащите устало?
Ужели все еще насилія вам мало?».

торые хотели низвергнуть злобных деспотов с их тронов. В грядущем наш пример найдет себе достойных подражателей»..., д. IV, сц. 2 и «Вы собрались здесь, Чтоб свергнуть иго этой злобной гидры, Насмешки этой дерзкой над названием Правительства, низвергнуть этот призрак, Способный быть заклятым только кровью; А там — когда удастся нам — съумеем Возстановить мы попранное право Отечества; воздвигнем государство, Где будут все равны перед законом»... д. III, сц. 2).

d) Преображенный урод—есть род комической поэмы в разговорах.

Цензор, выписывая в рапорте своем то, что говорит Неизвестный или Дух, явившись в минуту отчаяния горбуна Арнольда, превращая его в Ахиллеса и после сам переходя в уродливое его тело, полагает, судя по шутливому тону, что сие не может быть признано за действительное кощунство, и что если Комитет не согласится пропустить выписанных им мест, то — по неудобству исключить их из небольшого и неоконченного сочинения — запретить оное вообще.

e) Остров, или Приключения Христиана и его товарищей. Воображение Автора, разсказав о счастии одной четы, вдруг увлеклось к странному и загадочному отступлению, которое цензор выписывая в своем рапорте, считает, основываясь на нелепости и неуместности оного—безвредным:

[«Когда б, близ Клеопатры, все забыл
Любовник-Цезарь, Рим бы волен был,
И волен мир. Что сев его побед
Взростил? Стыда наследье, жатву бед!
Тиранов утвержденье,—след заржавый
На старой цепи, были знак кровавой?..
Природа, слава, разум—все народы
Зовет исполнить так завет свободы,
Как Брут, один, посмел,—велит дерзнуть
И самовластья обезьян стряхнуть
С высоких сучьев! Нас пугают совы,—
За соколов мы их принять готовы.
Но пугала (гляди, их корчит страх!)
Один свободы клич сметет во прах». [1])

[1]) Рапорты о Байроне мы цитируем по «выпискам из журналов засед. Комитета Ценз. Иностранной», находящимся в «деле» Глав. Упр. Ценз. за 1829 г., № 91, л. 142, 149—151. Ссылки на французский текст заменены русским переводом первоисточника в «Биб. вел. писат. под ред. С. А. Венгерова. Байрон, т. II и III».

Все указанные в рапорте Комитету произведения Байрона, как «клонящиеся к поколебанию истины и догматов христианской веры», как «оскорбительные для Верховной власти» и «противные коренным государственным постановлениям» — на основании §§ 3 и 9 устава о цензуре были Главным Управлением Цензуры безусловно и навсегда воспрещены. Творений, не вошедших в издание 1823 года, после этого, разумеется, никто уже не рискнул представить в цензуру [1]), а как строго соблюдался в течение десятков лет запрет «возмутительного» текста, видно из многочисленных писем разных сановных «особ», ходатайствовавших перед министром о разрешении получить им «полного» Байрона. Очень характерно для цензурных нравов, например, найденное нами письмо к С. С. Уварову известного поэта В. И. Туманского,—по своему званию — секретаря посольства в Константинополе—все же добившегося въ 1838 году возвращения конфискованных у него книг: «Милостивый Государь Сергей Семенович! При последнем возвращении моем из за границы в Россию, Одесский Цензурный Комитет удержал находившуюся при мне книгу — Poésies d'André Chénier. Сверх того в Одесском же Комитете хранится с 1830 года несколько принадлежащих мне томов французского перевода сочинений Лорда Байрона. Первая из этих книг драгоценна для меня как неразлучный спутник мой в продолжение 18 лет, и напол-

---

[1]) 28 фев. 1840 г. Комитет, однако, запретил «Buonaparte, dédié à M. Kasimir Delavigne. Paris 1824» — очевидно, по аналогии с запрещенным еще в 1821 году «дифирамбом»—La mort de Napoléon, trad. de l'anglais de Lord Byron.

Любопытный эпизод цензурной практики этих лет расказывает в «Рус. Стар.» (1874 г. т. 9, стр. 116) один из сослуживцев Красовского: «В 1838 году один молодой человек пришел к Красовскому жаловаться на цензора, что тот вырезал из присланных ему из за границы сочинений Байрона одну небольшую поэму. «Принесите вашу книгу», кротко заметил Красовский. Книга была принесена. Ласково встретил цензор владельца ея и попросил дать ее в руки, но едва Байрон очутился у Красовского, лицо и голос последнего мгновенно изменились. — «А! так вы принесли... вы принесли книгу... а знаете, что цензор ошибся... что не только одну поэму, но и эту, и эту, и следующие, и эту... все надо вырезать и сжечь! И если-бы вы не принесли книгу, я бы вытребовал ее от вас через полицию»...

В протоколе СПБ. Цензурного Комитета от 29 октября 1846 года сохранилась любопытная запись о разсмотрении «вольного перевода В. Любич-Романовича» Дон Жуан, который «дозволен» был по докладу А. В. Никитенко, «хотя поэма Байрона Дон Жуан пользуется не совсем хорошею репутациею в нравственном отношении, но как переводчик, равно и цензор исключили места, могущие особенно показаться предосудительными; строфы же относящиеся к России переводчик совершенно переделал».

нена собственными заметками; другие разрозняют творение великого поэта наших времен, долженствующее находиться в библиотеке каждого образованного человека. Пользуясь милостивым дозволением Вашего Высокопревосходительства, я осмеливаюсь ныне просить Вашего, Милостивый Государь, разрешения и предписания, чтобы Одес. ценз. Комитет возвратил мне поименованные книги, доставив их сюда по почте на мой счет. С глубочайшим почтением имею честь быть, Милостивый Государь, Вашего Высокопревосходительства покорнейшим слугою Вас. Туманский».

С.-Петербург.
Генваря 13-го дня
1838.

Ю. Г. Оксман.

ВСТРЕЧА С Ф. М. ДОСТОЕВСКИМ.

(Со слов П. А. Брюллова).

И мелочи о великих людях бывают интересны. Особенно если они характерны. Тем более, что они теряются, уходят вместе с тем, как уходят живые современники этого человека, видевшие, знавшие его, разговаривавшие с ним, и сам он превращается уже из живой современной фигуры в некое «переживание», своего рода «отвлечение». Вот почему я рискую поделиться с читателем рассказом о характерной встрече с Ф. М. Достоевским, слышанном мною от моего ныне покойного отца, художника Павла Александровича Брюллова [1]). Произошло это во второй половине 70-х годов у известной женщины-математика С. В. Ковалевской и ее мужа Влад. Онуфр. Ковалевского, известного русского палеонтолога и геолога [2]).

Отец мой пришел к Ковалевским вечером и застал там Достоевского и еще одного—молодого индуса, приехавшего из Индии с тем, чтобы познакомиться с европейской культурой. Больше никого и не было. Индус, образованный молодой человек, знавший европейские языки—английский и французский, собирался ехать в Западную Европу, и Достоевский по этому поводу стал развивать свои взгляды на относительную роль европейских рас и наций в культурном творчестве. Смысл его речи сводился к тому, что творцами-изобретателями в Европе были только романские нации, немцы же ничего не создали своего нового, а были только перерабатывателями и комментаторами того, что сделали романцы. Разговор перешел на конкретные примеры, на художественное творчество. И тут, характерно для Достоевского, конкретные явления приняли размеры громадных символов. «У греков», говорил он, «вся сила их представления божества в прекрасном человеке выразилась в Венере Милосской, итальянцы представили истинную Богоматерь—Сикстинскую Мадонну, а Мадонна лучшего немецкого художника Гольбейна? Разве это Мадонна? Булочница! Мещанка! Ничего больше!....» Взяли пример из литера-

---

[1]) П. А. Брюллов род. 17 авг. 1840 г., скончался 3 декабря 1914 г.

[2]) Ковалевские были друзьями отца. Кстати и С. В. Ковалевская приходилась ему троюродной сестрой и он был ней на «ты».

туры. «Позвольте, а «Фауст» Гете, разве это не оригинальное проявление, запечатление в одном фокусе глубокого творческого немецкого духа?» сказал кто-то. — «Фауст» Гете? это только переживание книги Иова, прочтите книгу Иова — и вы найдете все что есть главного, ценного в «Фаусте». — «Позвольте», возразил мой отец, «но в таком случае и Сикстинская Мадонна есть тоже переживание античности, античного представления красоты».... — «Как! В чем же вы это видите?!» — «Да во всем, во всей трактовке, в каждой складке драпировки».... Надо же было произнести это злосчастное слово. Что тут сделалось с Достоевским! Отец мой от слов переходил к изображению. Достоевский вдруг вскочил, схватился руками за голову, побежал, лицо его исказилось и он только с каким то негодованием и ужасом стал повторять: «Драпировка!.. Драпировка!.. Драпировка!..» Я прямо думал, что с ним припадок будет — говаривал отец. Все притаили дыхание. Но Достоевский сел и замолчал вовсе, перестал разговаривать, а вскоре и ушел. Отец мой, как художник, подошел к оценке картины с формальной точи зрения, а для Достоевского такая точка зрения, особенно в вопросах, связанных с религией, в которых он жил нутром, была совершенно неприемлема. Для него невыносима была мысль, что в Сикстинской Мадонне можно говорить о какой то драпировке. Поэтому он и пришел в такое неистовое бешенство, услышав это слово, что отец мой, весьма упрямый спорщик, много лет спустя вспомнил: «Но, какое у него было лицо, когда он повторял это: «Драпировка!.. Драпировка!..»

Б. Брюллов.

МОЯ КРАТКАЯ АВТОБИОГРАФИЯ.

Автобиографические воспоминания известного артиста русской оперы, затем выдающегося профессора пения, Ипполита Петровича Прянишникова, были написаны им, в сентябре 1918 г., по моей просьбе. Первоначально, в течение нескольких сеансов, они были записаны в более сокращенной редакции, стенографически, когда И. П., с которым я издавна находился в дружеских сношениях, в беседе, в ответ на мои вопросы, рассказывал о своем славном артистическом прошлом. Затем он дополнил свои воспоминания и передал их в мое распоряжение. В таком виде они и появляются на страницах «Начал». Места, требовавшие поправок или дополнений, я снабдил примечаниями.

Эти воспоминания повествуют не только об артистической карьере высоко-даровитого русского певца, — первого, кстати заметить, Онегина на петербургской казенной сцене. Автор их живо описывает также многое, чему он был свидетелем в жизни вообще. Поэтому его автобиография не имеет узко-специального интереса только для историка русской музыки.

Автобиография И. П. Прянишникова напомнит о нем многим, многим знавшим его лично или хотя бы только слышавшим о его славном артистическом прошлом. И это напоминание является тем более своевременным, что немногие узнали о недавней кончине знаменитого артиста. И. П. Прянишников скончался, после продолжительной болезни, 12 ноября 1921 г. в Петербурге, всего на год пережив свою вторую жену, Елену Константиновну, умершую 13 ноября 1920 г. Рядом с нею, согласно выраженной им воли, он был погребен на Успенском кладбище.

Ник. Финдейзен.

ДЕТСТВО.

Я родился 14 Августа 1847 года в Керчи. Мой отец, Петр Димитриевич, бывший гвардейский офицер, перешедший в Таможенное ведомство, будучи начальником Керченской таможни, был переведен, перед самым моим рождением, в Одессу. Переезд туда нашей семьи состоялся, когда мне было всего две недели. В день нашего отъезда была страшная буря, так что пароход, проходивший через Керчь в Одессу, вследствие сильного прибоя, не мог подойти к пристани, и пассажирам, садившимся на пароход, приходилось подъезжать к нему на шлюпке и пересаживаться в открытом море. Вследствие большого волнения не было возможности спокойно перейти на пароход по

трапу, так как шлюпку волнением подбрасывало чуть не выше пароходной палубы, и надо было в тот момент, когда лодка равнялась с палубой парохода, перескакивать на него. Сделать это с грудным ребенком на руках было слишком трудно и рискованно, а потому во время подъема волною шлюпки я был переброшен на пароход, с рук на руки, по воздуху.

Таково было мое первое морское путешествие, как-бы предсказавшее мою будущую морскую службу.

Через три года отец мой был назначен начальником Таможенного Округа в Польшу, где мы жили в маленьком местечке Завихост, вблизи Сандомира, на самой Австрийской границе. Семья наша состояла из отца и матери, старшего моего брата Ивана, известного впоследствии художника-баталиста, сестры Анны старше меня на 2 года; потом родился еще один брат, Александр. В Завихосте я и прожил до поступления моего в Морской Корпус.

Так как воспитывать детей в маленьком глухом еврейском городишке было очень неудобно, то брата Ивана, бывшего старше меня на 6 лет, поместили в Шляхетское Училище в Варшаве, а с сестрой моею и со мною мать 2 раза ездила на зиму в Дрезден, с которым было удобное сообщение по существовавшей уже железной дороге в Австрии, недалеко от Сандомира. В первый раз я был в Дрездене 7-ми лет, а во второй 9-ти лет, когда мы прожили в Саксонии целый год. Это вторичное пребывание в Дрездене имело влияние на мою будущую артистическую деятельность. Я с самых детских лет, еще до этой поездки в Дрезден, очень любил музыку, начал даже учиться играть на фортепиано и вероятно сделался-бы порядочным пианистом, если-бы меня, 7-летнего мальчика, не заставляли обязательно каждый день высиживать определенное время, час или два, за инструментом, несмотря ни на какое утомление, ни на являвшееся иногда нежелание играть, ни на расположение духа, и эта обязательная, принудительная работа сделала то, что несмотря на мою любовь к музыке, фортепиано опротивело мне, даже на всю жизнь сделалось мало любимым инструментом, и я остался без умения играть на нем, что так необходимо для певца и особенно для учителя пения. Потом в Консерватории, несмотря на все мое старание выучиться аккомпонировать себе хотя-бы самые легкие вещи, я не мог уже выучиться этому и преодолеть в себе несимпатию к фортепиано. Пишу эти, почти не относящиеся к делу, подробности, чтобы показать, как осторожно надо обращаться с музыкальными способностями маленьких детей, никак не насилуя их.

Возвращаюсь к моей жизни в Дрездене, которая незаметно подготовляла мою артистическую деятельность. В Дрездене я стал с большой охотой учиться играть на скрипке, полюбил ее, делал очень большие успехи, так что со временем сделался порядочным скрипачом, играл в любительских концертах и бросил скрипку, только начав уже серьезно заниматься пением, почувствовав, что игра на скрипке, при положении рук, сжимающем грудь и давящем на легкия, вредно отзывается на голосе. Это положение рук делает то, что большинство хороших скрипачей имеют слабо развитую, впалую грудь.

В Дрездене мы постоянно бывали на Брюллевской террасе, где по вечерам играл прекрасный оркестр, и я не отходил от него, увлекаясь не столько музыкой, сколько наблюдением за игрой отдельных инструментов и их сочетанием. Также очень часто мы бывали в опере— как теперь помню тогдашние новинки: Тангейзера и Риенци, и много других опер, но особенно я увлекался Фрейшюцем, которого за этот год я слышал более 20 раз, и знал всего наизусть. Несколько лет тому назад мне пришлось быть в Дрездене, где все переносило меня в дни моего детства, а тут вдруг вижу, что в опере дается Фрейшюц. Конечно вечером я был в театре, хотя театр был уже не тот, теперь новый роскошный театр, построенный на месте сгоревшего старого, но трудно передать охватившее меня чувство, при слушании Фрейшюца в том-же городе, почти в той-же обстановке, переносившей меня в дни далекого прошлого.

Помимо слышанных в детстве опер остались у меня в памяти многие певцы, между которыми особенно запечатлелись Тихачек и Шредер-Девриент.

В Дрездене я ходил в немецкую школу, в которой нас также учили хоровому пению, и вот тут был мой первый вокальный успех: по окончании одного номера, учитель пения говорит: «Ну, это вы пели хором, а теперь пусть каждый споет эту песню solo, и мы сообща решим, кто лучше всех споет ее».

Мне пришлось петь последним, и когда я окончил, раздались аплодисменты всего класса, и единогласно мне была присуждена первая премия.

В эту-же зиму я получил и более серьезную оценку своего голоса. В то время мы с сестрой жили у постоянной учительницы Дрездена-приятельницы нашей матери. Она принимала большое участие в нашем воспитании и особенно следила за нашими музыкальными наклонностями. Она была знакома с одним известным тогда учителем пения, не помню его фамилии, которого просила прослушать мою сестру и

меня. Почтенный старик очень мило встретил нас, посадил мою сестру себе на одно колено, меня на другое. — «Ну, дети мои, пойте». — Сестра начала что-то мурлыкать. — «Ну, говорит, эту нечего слушать». — «Теперь, говорит мне, спой ты, что знаешь, какую нибудь песенку». — Запел я: «Вот мчится тройка удалая...». Он слушал, слушал и говорит: «На этого обратите внимание, это будет настоящий голос, из него будет певец».

Вся жизнь наша в Дрездене, казалось, клонилась к тому, чтобы сделать из меня музыканта, но одно, казалось-бы ничтожное, обстоятельство изменило дальнейшую мою судьбу и временно отсрочило мое настоящее призвание: весною приехала из Польши наша мать и поехала с нами в Остенде на морские купания. До этого времени, не считая конечно моего переезда в бурю двухнедельным ребенком из Керчи в Одессу, я не видел моря и никогда не думал о нем. По приезде в Остенде я почему-то находился в комнате один, окно было закрыто и завешено занавеской. Слышу снаружи какой-то странный непонятный шум, точно камни накатываются на что-то твердое, и шум этот беспрерывно повторяется. Подошел я к окну, открыл его и даже вскрикнул, пораженный увиденной мною картиной, — голубое бесконечное пространство, сливающееся вдали с небом, все двигающееся, пенящееся и набегающее на берег большими волнами, производящими этот незнакомый мне шум морского прибоя. А сверху синее, синее небо! Вдруг перед окнами проходит дымящийся пароход, подымаясь и опускаясь на крупных волнах, и быстро перерезает все морское пространство. Это был пароход только что вышедший из находящейся вблизи гавани и направлявшийся в Лондон. Наш отель выходил окнами на море, от которого отделялся узкой набережной, так что во время прилива волны набегали на высокую набережную, рассыпаясь почти под самыми окнами отеля. Я не мог двинуться с места, пораженный этою картиной впервые виденного моря, оставшейся на всю жизнь в моей памяти. С тех пор я не мог уже забыть моря, участь моя была решена, и если современем все переменилось, если окончательно из меня вышел не моряк, а артист, то всетаки любовь к морю не изменилась: если-бы мне пришлось начать новую жизнь и нельзя было-бы сделаться артистом, то я сделался-бы только моряком.

Осенью мы вернулись домой в Польшу. Мне шел уже 11-ый год, и пора было думать об определении меня в какое нибудь учебное заведение. В захолустном нашем городишке ни гимназий, ни других училищ не было, и оставалось только, подобно моему старшему брату,

поместить меня в училище в Варшаве. В приготовлениях к этому прошла еще зима, а между тем виденная мною картина моря не выходила из памяти. Еще в Остенде я присматривался к морю, к морским судам, к жизни моряков, восхищался всем этим, и желание сделаться самому моряком мало по малу обратилось в окончательное решение. Так прошла зима, и когда было решено на следующий учебный сезон отвезти меня в Варшаву, я объявил родителям, что буду только моряком и хочу готовиться только к этой карьере. Родители мои взглянули на это как на пустую фантазию ребенка, не имеющую под собою никакой серьезной почвы; а между тем для приготовления к морской службе необходимо было везти меня в Петербург и отдать в Морской Корпус, что было страшно неудобно. Тогда решили отдать меня всетаки в среднее учебное заведение в Варшаве, по окончании которого я смогу сознательнее выбрать мою дальнейшую деятельность, и тогда уже специально готовиться к ней. Но мое решение было неизменно, и я объявил, что буду только моряком, значит должен быть определен в Морской Корпус, и если меня отдадут в другое заведение, то я ничего в нем делать не буду, не буду учиться, а в Морском Корпусе обещаю учиться как следует. После этого родители мои, скрепя сердце, согласились и отправили меня в Петербург, где я и поступил в Морской Корпус. Надо прибавить, что я добросовестно выполнил мое обещание хорошо учиться в Морском Корпусе, в течение всего восьмилетнего курса шел первым учеником, каковым и был выпущен во флот в 1867 году.

В МОРСКОМ КОРПУСЕ.

В Корпус поступил я 12-ти лет. Занятия там не мешали мне попрежнему увлекаться музыкой; я продолжал учиться играть на скрипке, сделался порядочным скрипачом, но больше всего я увлекался оперой, Мариинским театром, тогда только недавно открытым, переделанным из Цирка, уничтоженного пожаром. Все маленькие деньги, получавшиеся мною от родителей, я до последней копейки тратил на то, чтобы попасть в Мариинский театр, за 25 коп., на самую последнюю скамейку райка. Особенно любил я «Жизнь за Царя», старался не пропускать ни одного спектакля этой оперы и слышал ее в течение пребывания в Морском Корпусе более 40 раз. Тогда во главе труппы стоял бас О. А. Петров, бывший очень крупной величиной и имевший огромное влияние как на публику, так и в труппе. И я был

ярым его поклонником, но по мере того как я развивался музыкально, а особенно когда был уже в Консерватории (Петров умер за 2 недели до моего дебюта в Мариинском театре), я увидел, что ошибался в Петрове. Конечно, в молодости наверно он был выдающийся артист, иначе он не сделался-бы такою крупною величиной в русском искусстве, и голос его вероятно был исключительный, но под старость это была порча всех молодых, невыработавшихся еще артистов, обыкновенно подражающих знаменитостям во всем хорошем и дурном. В последние годы жизни голос Петрова конечно был уже не молодой, но главное — совершенно носовой, а пение обратилось в какое-то выкрикивание звуков. И как актер он был очень однообразен — вся игра его состояла в хлопании руками по бедрам и по коленам. Повторяю, что это было в последние годы его жизни, когда я сам был уже певцом и понимал искусство, в молодости-же, как и вся публика, страшно увлекался Петровым.

Также моей любимицей тогда была Д. М. Леонова. У нее было сочное, красивое и сильное контральто. Одною из лучших ее партий была Азучена в Трубадуре. Помню ее также в партии Вани в оп. «Жизнь за Царя». Тогда была мода на кринолины, и все женщины обязательно носили их... Леонова была очень полна, и крестьянская рубашка Вани довольно некрасиво обрисовывала ее фигуру, а потому она под рубашку надевала кринолинчик, что было очень смешно, но в то время не кололо глаз зрителя, привыкший к кринолинам.

Из других артистов выделялись Булахов, Сариотти (первый Олоферн в «Юдифи»), Кондратьев, Никольский — плохой певец и артист, но обладатель чудного голоса, звук которого до сих пор стоит у меня в ушах. Никольский был большой чудак, и о нем в мое время в Мариинском театре еще рассказывалось множество смешных анекдотов. В оп. «Роберт Дьявол» выделялся бас Васильев I; наконец, тенор Комиссаржевский. Из женских голосов выделялись Меньшикова, сильное драматическое сопрано, знаменитое контральто Лавровская, в настоящее время профессор Московской Консерватории. Наконец, сопрано Платонова, певица с посредственным голосом, но прекрасная артистка; особенно она была хороша в Русалке, и даже теперь, когда я прохожу с моими ученицами игру партии Наташи, я передаю им только то, что мне приходилось когда-то видеть у Платоновой. Из всех вышеупомянутых артистов, при поступлении моем на Мариинскую сцену, я застал еще на ней Меньшикову, Лавровскую, Комиссаржевского, Васильева I-го и Кондратьева, уже более не певшего, а занимавшего должность главного режиссёра. Дирижером был Ля-

дов. Это был прекрасный капельмейстер, но к несчастию алкоголик, который часто во время спектаклей едва мог доводить их до конца, помощника же дирижера тогда не было. Однажды Лядов был пьян до того, что не мог больше сидеть на дирижерском месте (не помню, какая шла опера [1]). Докладывают бывшему в театре директору императорских театров, что приходится прервать спектакль, так как некому заменить Лядова, но к счастию кто-то сообщил, что в театре присутствует молодой музыкант чех, недавно выписанный из заграницы Кологривовым. Пригласили его к директору и спрашивают, не может-ли он довести оперу до конца. — «Да, я знаком с нею несколько». — «Можете-ли дирижировать сейчас? — «Извольте». Без всяких приготовлений сел на дирижерское место и с успехом довел оперу до конца. Ему сейчас-же было предложено место органиста, а вскоре он был сделан помощником Лядова. — Это был Эдуард Францевич Направник, заменивший потом Лядова и сделавший так много для русской оперы не только в Петербурге, но и во всей России.

Любимыми моими операми были: Жизнь за Царя, Руслан и Людмила, Русалка, Юдифь, Рогнеда. Я был на первых представлениях последних двух опер.

Бывал я и в Большом театре в Итальянской опере. Там мне нравились Тамберлик, Грациани, Кальцоляри, Фиоретти, но главною моею приманкой всегда оставалась русская опера, куда я даже убегал иногда потихоньку из Корпуса. Директором его был тогда адмирал Войн Андреевич Римский-Корсаков, брат композитора Николая Андреевича, бывшего также сперва моряком, которого я застал еще в Корпусе.

Голос мой мало по малу развивался, и я участвовал в кадетском любительском хоре, пел даже solo, но больше занимался скрипкой. Правда, я мечтал быть певцом, даже думал, что посвятил-бы себя специально пению, будь у меня действительно выдающийся голос, но никогда не решался пойти посоветоваться к какому-нибудь учителю пения, боясь быть назойливым и из-за пустяков беспокоить занятого человека.

СЛУЖБА ВО ФЛОТЕ.

Я был выпущен из Морского Корпуса весною 1867 года и сейчас-же был назначен в заграничное плавание на фрегате «Але-

[1]) Это было в сезон 1862 — 63 г. во время представления оперы «Руслан и Людмила» Глинки. *Прим. Н. Ф.*

ксандр Невский». Плавание это было специально для морской практики великого князя Алексея Александровича, и мы должны были на все лето идти в Атлантический океан. На «Александре Невском» в этом плавании служил со мною офицером механиком Беггров, будущий наш известный художник - маринист. В течение этого плавания мы заходили на Мадеру, на Канарские острова и на острова Зеленого мыса, но в Кронштадт осенью не вернулись, так как фрегат наш был послан на всю зиму в Средиземное море, в Грецию. Великий - же князь вернулся в Россию из Испании сухим путем.

В том году было известное восстание кандиотов на острове Кандия, и вся зима у нас прошла в рейсах из Пирея на Кандию для перевозки в Грецию больных, раненых кандиотов и их семейств, но еще более для тайной помощи кандиотам в виде доставки им провианта, оружия и тому подобного. Турки подозревали это, старались нам мешать, но не решались действовать против нас энергично, очевидно боясь серьезных политических осложнений; мы - же держались с турками очень смело, и всю зиму продолжали помогать кандиотам.

Летом 1868 года Алексей Александрович должен был снова плавать на «Александре Невском», для чего нам было разрешено турецким правительством пройти Дарданеллы и Босфор и войти в Черное море, куда великий князь должен был приехать сухим путем и сесть на фрегат на Кавказе в Поти.

Раньше чем идти в этот порт, мы зашли в Одессу, где простояли недели две, и где одесситы чествовали нас нескончаемым рядом обедов, балов и тому подобным, выражая этим свое удовольствие по поводу нашего прихода, так как после Турецкой кампании это был первый случай разрешения большому русскому военному судну пройти Дарданеллы и Босфор и плавать в Черном море. Приняв в Поти великого князя с его воспитателем адмиралом Посьетом, мы должны были обогнуть Европу и осенью вернуться в Кронштадт. Все лето стояли нескончаемые штили, почти не приходилось идти под парусами, т. е. не было именно той практики, для которой был послан Алексей Александрович. Например, на переход из Алжира в Плимут, требующий при благоприятных условиях всего нескольких дней, мы, вследствие постоянных штилей, употребили более месяца, все время болтаясь под парусами почти на одном месте. Из Плимута предполагалось идти в Копенгаген. Был понедельник, т. е. «тяжелый день», в который в то время ни один командир не снимался с якоря, боясь несчастия. Между тем, в первый раз за все лето дул чудный попутный ветер, представлялась, наконец, возможность удобно заниматься

парусной практикой. Адмирал Посьет решил не упускать этого случая, и мы ушли из Плимута в понедельник, а на той-же неделе поднялась страшная буря, и ночью «13-го» Сентября нас выбросило на берег в Дании у берегов Ютландии. Не верьте после этого поверьям! Фрегат был разбит, мачты сломаны, машину залило водой, так что нельзя было и думать о разведении паров, и оставалось только спасать команду, так как каждую минуту можно было ожидать, что фрегат, который волнами било о дно, развалится на части. Прибегли к устройству спасательнаго приспособления, на котором надеялись поодиночке переправить на берег всю команду, начиная с великого князя; но раньше надо было испробовать это приспособление, и командир избрал для этого меня. Однако проба эта не удалась, аппарат оказался непригодным, и я чуть не утонул между фрегатом и берегом, заливаемый волнами, и можно считать просто чудом, что удалось вытащить меня обратно на фрегат.

К счастию ветер начал стихать, и вскоре явилась возможность уже на шлюпках перевести на берег почти всю команду, так как утонуло 2 офицера и несколько матросов. С места крушения нас перевезли по железной дороге в город Аархуз на берегу Балтийского моря, а туда за нами пришли из России пароходы, на которых мы и вернулись в Кронштадт. В награду за работы при крушении вся команда была переведена в Гвардейский Экипаж, некоторые офицеры получили награды, между прочим и я: за мою неудавшуюся пробу спасательного аппарата, чуть не стоившую мне жизни, получил совершенно исключительную для корабельного гардемарина награду.

По возвращении в Кронштадт, я был сейчас-же снова назначен в заграничное плавание на учебном фрегате «Димитрий Донской», на котором и ушел в Атлантический океан, пробыв в Кронштадте всего 3 дня и едва успев съездить в Петербург повидаться со своими друзьями. Плавание это прошло вполне благополучно, и здесь могу упомянуть только об одном обстоятельстве, не имеющем ничего общего с морскою службой, а именно, в этом плавании я в первый раз был театральным артистом, а вместе с тем антрепренером и режиссером—в первый раз ознакомился с деятельностью, которой столько пришлось служить со временем. Как я сказал уже, «Димитрий Донской» был учебным фрегатом, на котором плавали корабельные гардемарины целыми выпусками по окончании курса в Морском Корпусе. В описываемом мною году мой выпуск, уже плававший на нем в прошлую зиму, когда я был на Александре Невском, теперь шел во второе зимнее плавание. Таким образом я попал снова в среду

моих корпусных товарищей. Служба на фрегате оставляла нам много свободного времени, которое мы старались употреблять на всевозможные развлечения, а во время стоянок в портах, напр., в Лиссабоне, где тогда была итальянская опера, я почти каждый день бывал в театре. Тогда там пел отличный баритон Корси, сделавшийся современем в Петербургской Консерватории моим профессором пения, о чем подробнее я расскажу в дальнейшем. Вообще на «Димитрии Донском», где только было возможно, мы увлекались театром, и вот у меня явилась мысль самим устроить на фрегате любительскпй спектакль. Это с восторгом было принято товарищами, и мы сейчас-же, получив разрешение командира, принялись за дело. Решили поставить ни больше, ни меньше, как «Ревизора» Гоголя, распределили роли и принялись за репетиции. Я был избран распорядителем, как-бы антрепренером всего дела, а также режиссером — вся постановка пьесы была лично моя. Сами мы написали декорации, фрегатские портные сшили, по моему указанию, костюмы — все наладилось прекрасно. Тогда был декабрь, т. е. летний месяц, так как мы находились в Южном полушарии; в чудную теплую ночь мы шли под парусами вдоль берегов Бразилии, когда на верхней палубе фрегата, на специально устроенной сцене состоялось это представление. Фамилии всех исполнителей я не помню, но между ними я исполнял роль городничего, мою дочь Марию Антоновну играл будущий адмирал Ухтомский, участник боя под Порт-Артуром, попечителем богоугодных заведений Земляникой был будущий адмирал Рождественский, начальник 2-ой эскадры, погибшей в бою под Цусимой, а Держиморду играл будущий знаменитый адмирал Макаров, утонувший перед Порт-Артуром на броненосце Петропавловск. Во время этого спектакля, перед сценой на мостике находился вахтенный лейтенант Петр Николаевич Дурново, будущий известный министр внутренних дел.

Вернулись мы в Кронштадт весною 1869 г., я был произведен в мичманы, и снова без всякого отдыха сейчас же ушел на лето во внутреннее плавание на броненосце «Кремль». Плавание это окончилось очень печально: во время маневров эскадры в Финском заливе около острова Гохланда, деревянный фрегат «Олег», вследствие неправильно выполненного им маневра, подвернулся под удар броненосца «Кремль», и мы так сильно протаранили его, что его тотчас же стало заливать водою, и через 17 минут он пошел ко дну, причем погибло несколько человек команды. Удар был настолько силен, что и «Кремль» получил пробоину, образовалась течь, и нам пришлось

идти в Кронштадт и окончить кампанию месяцем раньше остальной эскадры.

Зиму 1869 — 1870 г. я прожил в Кронштадте, и готовился к поступлению в следующем году в Морскую Академию. Тут надо рассказать причину моего решения поступить в Академию, а затем решения покончить с морской службой. Еще будучи в Морском Корпусе, я познакомился с семьею генерала Карлгофа, у которого жила племянница его жены, Софья Николаевна Махова, с которою я очень подружился. Она тоже любила музыку, была пианистка — ученица Гензельта, постоянно аккомпанировала моей скрипичной игре, что еще более сближало нас. Во время моих плаваний мы переписывались, и мало по малу дружба наша, конечно, обратилась в настоящую любовь, так что когда я проводил зиму в Кронштадте, и часто ездил в Петербург, где останавливался у Карлгофа, любовь наша настолько окрепла, что мы решили соединить наши жизни. Средств у меня не было, жить с женою на мичманское жалованье было невозможно, а потому приходилось отыскать службу, дающую достаточно средств к жизни. Это могла сделать Академия, по окончании которой легко было получить в Морском ведомстве какое нибудь хорошо оплачиваемое место. Родные моей невесты были против нашей свадьбы, находя ее недостаточно блестящею для своей племянницы, нарочно не объявляли о ней в надежде, что она так или иначе расстроится. Но наше решение было твердо, а потому я стал готовиться в Морскую Академию, курс которой должен был занять 2 года, а следовательно свадьба наша могла состояться только через 3 года. Это нас не пугало, но невесте моей жизнь дома делалась все тяжелее. Летом 1870 года великий князь Алексей Александрович должен был снова идти в плавание на корвете «Варяг», на этот раз в Северный Ледовитый океан. С ним шел опять адмирал Посьет, командиром «Варяга» назначен был бывший командир «Александра Невского», и вся команда была тоже с этого погибшего фрегата. Поэтому и мне было предложено идти в это трехмесячное плавание, с которого мы должны были вернуться ранней осенью, как раз к экзаменам в Академию. Это было мое последнее и самое интересное плавание. Корвет «Варяг» должен был идти в Архангельск, обогнув Норд-Кап, а великий князь ехать по Северной Двине и сесть на корвет в Архангельске. Так все и было выполнено. Никогда не забуду чудное плавание вокруг Норвегии по норвежским шхерам, самый северный город Европы, Гаммерфест, Норд-Кап, чудные северные ночи с незаходящим солнцем, и многое, многое так непривычное в обыденной

жизни и обыкновенных плаваниях. В Архангельске мы ждали великого князя 2 недели, это дало нам возможность хорошо ознакомиться с городом и со всеми окрестностями. Жители города, как когда то на «Александре Невском» в Одессе, тоже чествовали нас разными празднествами, балами, и принимали нас самым радушным образом. По прибытии великого князя мы пошли в Соловецкий монастырь, представляющий тоже очень много интересного и поучительного, а оттуда на Новую Землю. Подходя к ней, оказалось, что имеющиеся морские карты настолько неточны и неверны, что идти полагаясь только на них было слишком рискованно, и пришлось подходить к Новой Земле, так сказать, ощупью, промеряя постоянно глубину, но дошли мы благополучно. Пробыли мы там недели три, видели очень много интересного, ездили внутрь острова, но описывать здесь все виденное и испытанное было бы слишком долго. Скажу только, что решено было, пользуясь нашей долгой стоянкой, сделать верную съемку хоть того места острова, где мы стояли. Съемку и промер всей местности распределили между офицерами, и когда работа была окончена и составлена подробная карта, то весь снятый нами рейд был назван Рейдом великого князя Алексея Александровича, а отдельные места были названы именами тех офицеров, которые их снимали. Мне было поручено сделять съемку довольно большого острова, отделяющего рейд от открытого моря, и остров этот назвали «Островом Прянишникова». Под этим именем он и нанесен на подробные карты Новой Земли, и еще недавно один знакомый, видевший случайно такую карту, спрашивал меня, какой это там остров Прянишникова, и очень был удивлен, что это остров моего имени. Так было увековечено мое имя в географии. Не знаю, населен ли теперь мой остров, но когда я делал его съемку, все берега его были усеяны только гагарами, оглашавшими воздух своим криком, а по всему острову прыгали зайцы, даже не пугаясь меня, когда я производил свою работу.

С Новой Земли мы пошли на запад вдоль Мурманского берега, заходя в наиболее интересные места его, и, обогнув снова Норд-Капо пошли на Исландию, где тоже видели много в высшей степени интересного. Особенно осталась в памяти поездка на гейзер, как раз бивший во время нашего пребывания на нем, что случается не всегда. Одно описание Исландии и всего виденного на ней заняло бы отдельное сочинение. Не могу забыть чудных ночей на Исландии — солнце уже начало опускаться ниже горизонта, и как только наступала темнота, вспыхивало каждую ночь удивительное северное сия-

ние, переливавшееся огненными волнами через весь небосклон от стороны горизонта до противоположной. Это было нечто волшебное!

С Исландии мы уже обычным путем, через Копенгаген, вернулись в Кронштадт. Так окончилось мое последнее и самое интересное плавание, оставившее по себе неизгладимое воспоминание.

По возвращении в Кронштадт я поступил в Морскую Академию и поселился в Петербурге. До окончания Академии и, следовательно, до получения места, обеспечивающего нашу жизнь, оставалось два года; но чем более определялась в будущем наша свадьба, тем более росло недовольство родных моей невесты. Дело дошло до того, что жизнь ее в доме своего дяди сделалась невозможною, она начала болеть, и можно было опасаться действительно серьезной болезни. Поэтому я решил бросить Академию и искать себе какое-нибудь место не в Морском Министерстве. Вскоре мне удалось поступить в Таможенное ведомство, получив место в Риге, куда мы и переехали после нашей свадьбы. Таможенная служба была мне очень не по-сердцу, и я отводил душу за скрипкой, отдавая ей все свободное время. Тут-же я познакомился с одним хорошим учителем пения, которому очень понравился мой голос; он находил, что на него следует обратить серьезное внимание, почему я начал заниматься у него, в самое кароткое время сделал огромные успехи и все более и более увлекался пением. В это время меня перевели в Ревель на значительно высшее и более ответственное место. И в Ревеле я нашел учителя пения, так что вскоре стал участвовать в концертах, имел большой успех и сделался любимцем ревельской публики. Таможенная служба была в высшей степени неприятна, да и поступил я в нее только, чтобы ускорить свадьбу и затем исподволь искать более симпатичного дела. Поэтому в Ревеле мы с женою стали серьезно обсуждать, как-бы покончить с этой неприятной службой, и вот нам явилась мысль поехать в Петербург для испытания голоса и решения, нельзя-ли будет окончательно посвятить себя вокальному искусству. Так мы и сделали. В Петербурге меня слушала Ю. Ф. Абаза, принадлежавшая к высшему обществу, сама бывшая певица и известная в то время меценатка молодых артистов. Она пришла в восторг от моего голоса, и сейчас-же сама повезла меня в Консерваторию, директором которой был тогда Азанчевский. Он вместе с тогдашней знаменитой преподавательницей пения, профессором Консерватории Ниссен-Саломан, прослушал меня и нашел выдающийся голос, на который необходимо обратить внимание и серьезно заняться им. Азанчевский принял во мне большое участие и помог устроиться в Петербурге. Узнав, что я бывший мор-

ской офицер, он обещал поговорить обо мне с великим князем Константином Николаевичем, стоявшим тогда во главе императорского Музыкального Общества, а также с директором канцелярии Морского Министерства К. А. Манном, большим любителем музыки и бывшим тогда членом дирекции Музыкального Общества. Оба горячо отнеслись к ходатайству Азанчевского; великий князь принял меня обратно в морскую службу, но так как мичманского жалования было слишком мало для самой скромной жизни вдвоем с женою, то К. А. Манн определил меня к себе в канцелярию Морского Министерства, назначил приличное содержание, а вместе с тем почти не занимал меня службой, чтобы не мешать учению в Консерватории. Таким образом окончательно определилась моя будущность, и я с полною надеждою начал готовиться к артистической карьере. Все прошлое, даже так любимая мною морская служба, было забыто, и я всеми мыслями, всеми мечтами смотрел вперед. Но на деле оказалось, что много еще неприятного придется мне пережить и испытать раньше, чем все пошло успешно.

В том году был приглашен в Консерваторию новый профессор пения, бывший баритон Корси, которого я слышал в Лиссабоне во время плавания на фрегате «Димитрий Донской». Артист и певец он был превосходный, но к сожалению не такой-же преподаватель. Тогда много говорили о новом профессоре, многого ожидали от него, и Азанчевский поместил меня в его класс. Я всегда был до педантичности точен в своих занятиях, строго исполнял все, что от меня требовали. Также принялся я и за учение у Корси. Однако быстрых успехов я не делал, сам это чувствовал и думал, что может быть слишком мало пою. Обратился с вопросом к профессору, сколько времени в день можно петь? — «Вам сколько лет?» — «25» — «О, смело можете петь 3 часа в день». — Я, согласно своей пунктуальности, начинаю петь 3 часа. Через неделю я без голоса. Опять к Корси — «На вас, вероятно, действует отвратительный Петербургский климат; просто простудились. Обратитесь к доктору». — Доктор осматривает меня, находит красноту, опухоль голосовых связок и лечит от простуды. Недели две не пою, потом снова принимаюсь добросовестно петь 3 часа в день — и опять та-же история. Отправляюсь к другому доктору — то-же самое. Так за зиму перебрал чуть не всех горловых докторов в Петербурге. Дошло до того, что жилы на шее у меня распухли. Обращаюсь к Корси. «Посмотрите, говорю, может быть не так пою, или слишком много пою; шея у меня так распухла, что приходится перешивать воротники рубашек». — «О, это очень хорошо; значит

голос крепнет. Вам ведь 25 лет? Смело продолжайте, привыкнете». Я продолжаю, но все то-же самое. Наконец попадаю к доктору Раухфусу. Он посмотрел и говорит: «У вас голосовые связки расшатаны, краснота, опухоль. Наверно вы просто климата не переносите — вам надо уехать. В Милан поезжайте, я могу рекомендовать там прекрасного доктора». — Пением я увлекся настолько, что бросить его уже не мог, и решили мы с женою, продав всю нашу маленькую обстановку, все теплые вещи, непригодные в Италии, уехать в Милан. Это было осенью 2-го года Консерватории. Объяснил я положение дела своему начальнику К. А. Манну, который говорит мне: «У вас нет денежных средств, так позвольте мне помочь вам. Не выходите в отставку, а подайте рапорт о болезни, а я выхлопочу вам отпуск заграницу для лечения и смогу дать вам, как служащему в моей канцелярии, денежное вспомоществование». Так я и уехал заграницу, оставаясь морским офицером и получив несколько сот рублей на лечение болезни, а через год К. А. Манн еще прислал мне денег с продолжением отпуска. На всю жизнь осталась во мне глубочайшая благодарность к этому доброму, сердечному человеку! Ему и только ему обязан я, что из меня вышел артист.

Во время этого заграничного отпуска, я был по старшинству произведен в лейтенанты и уже только перед самым дебютом в Италии подал в отставку, из добросовестности, не желая выйти на сцену будучи еще морским офицером.

В ИТАЛИИ.

И так с помощью К. А. Манна я поехал в Милан, где обратился к рекомендованному Раухфусом горловому доктору Лабусу. Он осмотрел меня и говорит: «У вас растяжение голосовых связок, краснота, опухоль, но еще вопрос, виноват-ли в этом Петербургский климат или что нибудь другое». Сел за рояль и заставил меня петь, сам аккомпанируя. Выслушал гаммы, филировку звука, арпеджио, высокие и низкие ноты, кое-что со словами, и говорит: «Вы всегда будете больны; тут не при чем Петербургский климат. Просто вы неправильно поете — по характеру вашего голоса вам надо обратить внимание на то-то и то-то». Потом я все больше и больше убеждался, насколько был прав Лабус, и, следуя всегда его указаниям, как говорят, до сих пор не совсем еще утратил голос. Это был настоящий, как я называю, п е в ч е с к и й горловой доктор!

Однако Лабус не стал лечить меня, находя, что ошибочно было посылать меня в Милан, где зимою климат еще хуже Петербургского—

непрерывно сменяющие друг друга то дождь, то туман, приносимый ветром с гор, и послал меня для лечения болезни в Неаполь, рекомендовав там прекрасного доктора.

Я так и сделал, в Неаполе скоро поправился, снова принялся за пение с неаполитанским учителем композитором Гверчиа (очень популярны и у нас в России его вокализы), и все пошло прекрасно. Это было осенью 1874 года.

Я нарочно описывал выше разные подробности о горловых докторах, чтобы показать огромную разницу между обыкновенными горловыми докторами и другими, знающими условия пения, как я называю их, певческими горловыми докторами. Например, в настоящее время в Петрограде, при многочисленных отличных горловых докторах есть только один певческий доктор, к которому я и направляю всех своих учеников.

В Неаполе я ознакомился с условиями артистической карьеры в Италии и увидел, что главный музыкальный центр там всетаки Милан, без которого трудно обойтись для получения ангажемента, а потому, излечившись окончательно от болезни, я переехал в Милан. Там мне рекомендовали учителя Себастиано Ронкони. Это был брат знаменитого баритона, третий-же брат был учителем пения в Петербурге. Себастиано Ронкони был тоже баритоном и прекрасным певцом, но особенно чудным артистом, так что многие считали его выше знаменитого его брата, хотя голос его был хуже; но главное то, что карьера его сложилась так, что он пел преимущественно в Италии, заграницей очень мало, а потому не приобрел такой всемирной репутации, как его брат, в Италии-же пользовался огромной популярностью.

Ронкони меня очень полюбил, много занимался со мною, ему я главным образом обязан всем, что было во мне хорошего, но занимался он со мною не столько голосом, как выработкой артистичности фразировки и игры. Ронкони познакомил меня с театральными агентами Милана, и после нескольких месяцев занятий мне было предложено дебютировать в Милане-же, в театре Castelli, теперь более не существующем. Я должен был петь обязательно в опере Доницетти «Maria di Rogan», которую собирались ставить в этом театре. В этой опере партия герцога де-Шеврёз считается в итальянском репертуаре одною из самых ответственных и трудных баритоновых партий, которую могут исполнять только опытные артисты. Я никогда не слышал этой оперы и не подозревал трудности партии Шеврёза, а потому посоветовался с Ронкони. На мой вопрос об этом дебюте он задумался, долго молчал, очевидно обдумывая решение, и наконец говорит: «Со-

глашайтесь — я вас выучу», но ничего не сказал мне о трудности партии. Давая свое согласие, я и не подозревал, насколько рискую. Уже после дебюта мне рассказывали, что между завсегдатаями галлереи Виктора Эмануила в Кафэ Биффи всегда собираются артисты, предстоящий дебют мой вызвал сенсацию, и все собирались идти смотреть мой провал и свистать новичка дебютанта, русского нахала, осмеливающегося дебютировать в «Марии ди Роган».

Дебют мой состоялся 2-го декабря 1875 года. Я имел огромный успех, биссировал выходную арию и был награжден овациями за последнее, самое ответственное действие. Марию ди Роган я пропел в Милане 3 раза и после 2-го спектакля получил уже ангажемент в город Фано на берегу Адриатического моря, недалеко от Анконы, на зимний сезон, т. е. с Рождества до Великого поста. Так как начало зимнего сезона было уже очень близко, то после 3-го спектакля в Милане я уехал в Фано, где и пел до Великого поста 1876 года. Жалованье получал я по 150 франков в месяц и $^1/_2$ бенефиса, жалованье более чем скромное, но при необыкновенной дешевизне жизни в Фано вполне хватившее нам вместе с женою, которой всетаки самой пришлось готовить кушанье, стирать белье и в то же время аккомпанировать мне, бывать на всех спектаклях и оркестровых репетициях. Как хорошая музыкантша она очень помогала мне своими советами.

В Фано дебютировал я оперой «Marco Visconti», и пел еще оперы «Giuramento» и «Rui Blas». Бенефис мой уже в конце сезона прошел особенно блестяще. На обыкновенных спектаклях театральное зало, ради экономии, освещалось не полным освещением, но обыкновенно бенефицианты, ради блеска своего бенефиса, на свой счет доплачивали за полное освещение. И меня спросили, желаю-ли я осветить театр, но я отказался, заявив, что, получая такое маленькое жалованье должен беречь каждую лиру (франк) и не могу позволить себе ниль какого лишнего расхода. Каково же было мое удивление, когда, выйдя на сцену, я увидел залу ярко освещенною до последнего газового рожка. Оказалось, что городская дума, узнав, что я не решаюсь позволить себе эту маленькую роскошь, постановила, в уважение ко мне, принять полное освещение театра на городской счет. Кроме того, как я только показался на сцене, из верхнего яруса полетел на меня целый дождь цветов и масса разноцветных бумажек с напечатанными на них хвалебными стихами; а кроме того из верхнего яруса вылетает белый голубь с привязанной к нему лавровой веткой, и пока я раскланивался с публикой, порхает по всему театру и опускается на сцену к моим ногам. Это в Италии обычное чествование любимых

артистов, голуби специально для этого дрессируются, но мне пришлось видеть это в первый раз, и я был растроган до глубины души. Но этим еще не кончились мои чествования — главное было впереди. В течение всего спектакля публика не переставала награждать меня вызовами и овациями, и по окончании я рад уж был скорее, усталый, вернуться домой. Жил я недалеко от театра, и ходил всегда пешком. Так думал сделать и на этот раз, но, выйдя из театра, вижу иллюминованную площадь полную народа, многие с факелами в руках, и к подъезду подают коляску, запряженную четверкой лошадей цугом, которых ведут под уздцы. Под гром аплодисментов меня сажают в коляску, раздаются звуки военного оркестра, идущего впереди, за ним горящие факелы, и сзади я, стоя в коляске и раскланиваясь на обе стороны. Публика, знавшая уже о готовящейся овации, заранее разместилась шпалерами через всю площадь и по улице до моего дома и всю дорогу сопровождала меня аплодисментами и криками «браво». Взволнованный, чуть не в слезах вернулся я к себе, почти не понимая, что со мною делается, толпа-же продолжала стоять перед домом вызывать меня. Пришлось несколько раз выходить на балкон раскланиваться, но вызовы не прекращались, все время раздавалось с улицы: «Priani! Priani!» (это была моя артистическая фамилия — половина моей фамилии Prianishnikoff). Наконец, я обращаюсь с балкона к публике: «Синьоры! я — русский, еще плохо говорю по итальянски...» «Браво! браво! знаем». Насколько мог, на ломаном итальянском языке я выразил им свою радость, свою благодарность, и только тогда публика разошлась.

По окончании сезона в Фано я был ангажирован на Великий пост в Болонью уже за порядочные деньги, а главное в труппу, состоявшую из опытных известных артистов, даже знаменитостей, между которыми я был единственный новичок. Это очень льстило моему самолюбию и доказывало мой успех. Там я должен был петь оперы «Бал Маскарад» и «Рюи Блаз». Дебют мой состоялся в первой из этих опер, и, надо сказать, я имел наибольший успех, и сделался любимцем публики. Это сразу ставило меня на твердую почву в артистической карьере и обеспечивало мою будущность, а по окончании этого коротенького сезона со мною был возобновлен контракт в Болонью уже на всю следующую зиму с Рождества до Пасхи. Я не сказал, что в Италии артистический год разделяется на 4 сезона: 1) Зимний или Карнавал с Рождества до Великого поста, 2) Весенний с Поста до Пасхи, 3) Летний между Пасхою и 1-м сентября и 4) Осенний с 1 сентября до Рождества.

Летнего и осеннего сезонов во многих театрах не бывает. Главные сезоны Карнавал и весенний, которые в первоклассных театрах соединяются в один сезон, а второстепенные театры открываются на отдельные сезоны, когда находится антрепренер. Состав труппы и репертуар составляется для каждого сезона новый.

Приехав в Болонью к первому сезону, я узнал, что там доживает свой век старик Иванов, знаменитый в свое время тенор. В цветущее время итальянской оперы, во времена Лаблаша, Малиброк, Виардо, Ронкони, Марио и других, Иванов и Рубини считались лучшими тенорами. Беллини писал в своих операх теноровые партии чаще всего для Рубини, а Доницетти для Иванова.

Интересна малоизвестная биография этого последнего. Иванов был в России крепостным какого то помещика. Не знаю, где, его слышал Глинка, восхитился его голосом, выпросил у владельца Иванова разрешение взять его с собою в Италию для обучения пению [1]), но с тем, чтобы Иванов со временем вернулся в Россию. Окончив учение в Италии, Иванов дебютировал там-же, быстро пошел вперед, вскоре сделался известным певцом, конечно, не вернувшись в Россию. Вскоре он был ангажирован в Лондон, где, зная, что английское правительство не выдаст его русским властям, объявил, что никогда не вернется в Россию. Когда он сделался первоклассной знаменитостью, в Петербурге очень хотели получить его в императорскую Итальянскую оперу, выхлопотали у императора Николая I прощение Иванову и разрешение безбоязненно приехать в Россию, но Иванов выдержал свое решение никогда не возвращаться в Россию и в мое время доживал свой век в Болонье, где, кажется, и умер.

Узнав в Болонье о пребывании там Иванова, я захотел, как молодой русский артист, выказать ему свое почтение, как всемирной знаменитости, и отправился к нему с визитом, но Иванов не принял меня. Я оставил свою карточку, а на другой день получил от него записку на русском языке, в которой он благодарил меня за любезность, извиняясь передо мною и просил принять эту записку вместо ответного визита. При этом прибавил, что в свои годы в известные дни и часы он ни с кем не видится и постоянно сидит один. Вообще Иванов был ужасный оригинал. Ронкони, будучи еще молодым пев-

[1]) Автор воспоминаний ошибся: знаменитый тенор Н. К. Иванов (1810 — 1880) был певчим Придворной Капеллы в Петербурге, директор которой Ф. А. Львов выхлопотал ему разрешение поехать вместе с М. И. Глинкой в Италию в 1833 г.

Прим. Н. Ф.

цом, много пел с Ивановым, который очень полюбил его, много рассказывал мне о его чудачествах, которые было бы слишком долго описывать здесь.

После Болоньи, летом 1876 года, я пел 2 месяца снова в Милане, у того же антрепренера, который дал мне первый мой дебют, но теперь у него был другой театр «Dal Verme». Исполнял я оперы «Риголетто» и «Лукреция Борджиа». Особенный успех имел я в партии Риголетто, которая навсегда осталась одною из лучших в моем репертуаре. В Лукреции, хотя я имел тоже успех, но партия более басовая была мне слишком низка, и я не мог показаться в ней в полных силах.

Осенний сезон я пел в Парме оперы «Рюи Блаз» и «Мария ди Роган». Публика в Парме в то время была особенно музыкальна, почему петь перед нею доставляло истинное удовольствие. Вообще итальянцы удивительно музыкальны, начиная с интеллигенции и кончая простым народом. Например, в Парме мы с женою нанимали две комнаты у совсем простой старушки, которая нам и прислуживала. Я часто доставал для нее даровую контрамарку, и она с восторгом ходила в нашу оперу. Вернувшись из театра, садимся ужинать, хозяйка, прислуживая нам говорит: «А вот Signor Priani, такая то нота в арии прошлый раз у вас не очень хорошо вышла, сегодня же гораздо лучше, а если возьмете еще более «закрыто», то выйдет еще лучше». И эта простая баба была всегда права.

Окончив сезон в Парме, я поехал на весь зимний сезон снова в Болонью, куда, как сказано выше, был возобновлен ангажемент еще прошлой весной. Начинался 1877 год. В Болонье на этот раз, в более продолжительный сезон, я пел 5 опер: Фауст, Лучия, Риголетто, Сонамбула и Contessa d'Amalfi. Публика, знавшая уже меня по весеннему сезону, очень тепло встретила меня, и весь сезон я был ее любимцем.

После Пасхи меня ангажировали в Геную, куда я уехал прямо из театра, тотчас по окончании последнего спектакля. Там в театре «Politeama» я пел в «Мария ди-Роган» и Отелло Россини. Сезон этот, успешный лично для меня, окончился не очень удачно—сборы были плохие, и антрепренер наш перед концом сезона убежал, но мы, артисты, составили товарищество и довели сезон до конца.

Это было уже лето 1877 года — значит с самого моего дебюта я пел без отдыха 1½ года, чувствовал себя уставшим, а потому после сезона в Генуе отдыхал, отказываясь от ангажементов — жил во Флоренции и в Милане, а осенью пел в Турине в театре «Vittorio

Emanuele» оперы Виргиния, Фауст и Риголетто. Это был самый неудачный сезон за всю мою артистическую карьеру. Я и в Турине имел очень большой успех, но в середине сезона заболел, должен был отказаться от продолжения сезона, представив свидетельство о болезни, но антрепренер не принял его, обвиняя меня, что я отказываюсь петь по капризу, и начал против меня иск, требуя 10.000 франков за понесенные убытки. К счастию, я лечился у театрального нашего доктора и представил его рецепты, которые не только доказали действительность моей болезни, но также и то, что антрепренер держит при своем театре доктора, который лечит не только страшно сильными, но как говорится, чисто лошадиными средствами. После этого антрепренер поторопился прекратить против меня процесс.

Оправившись от болезни я был приглашен на весь зимний сезон во Флоренцию в театр «Pagliano». Театр этот считался третьим по величине из всех существующих театров—тогда первым по величине был театр в Барцелоне, вторым—Большой Московский театр, а третьим—театр Pagliano. В театре La Scala в Милане только сцена еще больше чем в Pagliano, но зрительная зала меньше. Там я успел спеть Макбета и новую оперу «Венецианский Купец», как умер король Виктор Эмануил, а вскоре за ним Папа Пий IX. Театр официально не закрывался, но публика так была огорчена смертию двух своих политических деятелей и любимцев, что совершенно перестала посещать театры, которые силою обстоятельств должны были закрыться. Так преждевременно окончился и наш сезон во Флоренции, а с ним окончилась и моя итальянская сценическая карьера—зимою 1878 года. На скорое открытие театров нельзя было рассчитывать, а между тем прошло уже 3 года, как я уехал из России, и мы с охотою решили воспользоваться приостановкой театральных сезонов, чтобы съездить в Петербург повидаться со своими родными.

Всего в Италии я пел с осени 1875 года до половины зимы 1877—78 года, всего несколько более двух лет. Пел в 9-ти театрах, участвовал в 198 спектаклях следующих опер: Риголетто, Фауст, Отелло (Россини), Мария ди-Роган, Марко Висконти, Бал-Маскарад, Лучия, Контесса д'Амальфи, Виржиния, Джураменто, Лукреция Борджиа, Сонамбула, Макбет, Венецианский Купец, Рюи-Блаз — всего 15 опер.

В заключение описания моей карьеры в Италии добавлю следующее: во всяком городе, где мне приходилось петь, если там были хорошие преподаватели пения, я всегда одновременно с пением в театре занимался и с местным учителем, вынося из этих занятий

много пользы и много для меня нового, но как только приезжал в Милан, сейчас же возобновлял занятия с Ронкони.

У нас все новички, оканчивающие обучение пению, за очень редкими исключениями, делают огромную ошибку в том, что, едва поступив на сцену, часто даже очень мало подготовленными, не только совсем бросают дальшнейшее учение с учителем, но даже никогда не зайдут к нему проверить себя, посоветоваться, не явились-ли у них какие-нибудь недостатки, на которые следует обратить внимание. Конечно, практика на сцене развивает голос, артистичность, но, с другой стороны, вследствие почти невозможности следить во время спектакля за своим голосом и за пением, являются недостатки, которых не было раньше, которых сам новичек не замечает, и которых товарищи из деликатности не указывают. Поэтому необходимо, хотя-бы в первые годы карьеры, при всякой возможности проверять себя у своего основного учителя, который знает голос и пение своего ученика и видит явившиеся изменения к лучшему или к худшему. В Италии не так; там даже опытные, уверенные уже в себе, артисты считают необходимым проверять свое исполнение; а это не только совершенствует их пение, но также сохраняет голос, предупреждая дурные привычки, вредно действующие на него. Например, Мазини сам рассказывал мне, что он во всю свою карьеру, будучи уже всемирною знаменитостью, до самой смерти своего учителя, при всякой возможности ездил к нему на проверку.

И. П. Прянишников.

(Продолжение следует).

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖУРНАЛЫ И АЛЬМАНАХИ В ПЕТЕРБУРГЕ ЗА МИНУВШИЙ ГОД. [1]

I

Со дней октябрьской революции до середины 1920 года в русской литературе не появлялось сколько-нибудь значительного литературного журнала или художественного альманаха, если не считать вышедших в начале 1918 г. двух сборников «Скифов». Зато последний год нам принес в одном только Петербурге целый ряд сборных изданий (не решаюсь назвать их пока журналами до выхода вторых и дальнейших номеров): «Изобразительное Искусство», «Дом Искусств», «Записки Мечтателей», «Дракон» и «Вестник Литературы» [2]), не говоря уже о других менее крупных временниках и сборниках. Различные годы выхода в свет, проставленные на заглавных листах перечисленных изданий, не должны никого вводить в заблуждение, так как фактически ни одно из них не появилось до начала лета 1920 года. Журнал «Изобразительное Искусство», как уже показывает его название, совершенно не касается литературы, «Вестник Литературы» же носит по преимуществу библиографический и отчасти публицистический характер; действительно художественному слову посвящены только: «Записки Мечтателей», «Дом Искусств» и «Дракон».

Как и следовало ожидать, в этих трех временниках, из которых «Записки Мечтателей» успели даже выйти третьим номером (второй и третий в одной тетради), мы не находим и намека на отражение, а тем более изображение тех «высоких зрелищ», свидетелями которых судьба судила нам быть. В эпопее А. Белого «Я» («Записки Мечтателей» №№ 1. 2. 3), насколько можно судить по напечатанному в указанных трех номерах, минувшая война является только одним из планов, в котором развертываются перипетии душевных переживаний поэта. В разсказе Е. Замятина «Мамай» действие происходит в ближайшие дни после октябрьского переворота, но оно могло быть без ущерба для силы художественного воздействия перенесено в обстановку и другого времени. Остальные же писатели, фигурирующие на страницах названных изданий, большей частью наши старые знакомые, даже вскользь не касаются современности.

С этим явлением следует примириться, как с неизбежностью. Ни психология, ни идеология художника, понимая последнее слово как в индивидуальном, так и в коллективном смысле, не может измениться сразу, даже под влиянием исторического сдвига таких грандиозных и катастрофических размеров, как тот, которого мы являемся свидетелями и косвенным образом участниками. Факт этот является сам по себе своего рода историческим законом, и единичные попытки обойти его, даже если таковые проистекают из самых искренних и благих побуждений, приводят лишь к уродливым последствиям. [1])

---

[1]) Журналы, вышедшие после октября 1921 года, рассматриваются в отдельной статье. *Ред.*

[2]) «Изобразительное Искусство» — журнал Отдела Изобразит. искусств Ком. Нар. Просв. Петербург 1919; «Дом Искусств» № 1 — Петербург 1921. «Записки Мечтателей» № 1 — Алконост — Петербург 1919, «Записки Мечтателей» № 2 и 3 — Петербург 1921, «Дракон» — Альманах Стихов, издание Цеха Поэтов—Петербург 1921.

[1]) Во избежание недоразумений я хочу обратить внимание на то, что поэма А. Блока «Двенадцать», отразившая с наибольшей полнотой и художественной силой настроение октябрьских дней 1917 года, не знаменует собой никакого существенного перелома в миросозерцании поэта, и является отражением лишь известного момента в историческом процессе, а не самого процесса.

II. «ЗАПИСКИ МЕЧТАТЕЛЕЙ».

Из перечисленных трех изданий наиболее выдающееся явление в литературной жизни представляют собой альманахи «Записки Мечтателей» и заслуживают особого внимания, как вследствие ценности и значительности имеющегося в них художественного материала, так и по обилию его. О характере и, если можно применить здесь это слово, о целях «Записок» дает некоторое представление вступительная статья А. Белого, обильно уснащенная метафорами. Сравнивая отдельных «Мечтателей» с деревьями в лесу, в которых над «стволом нашей личности, обособленной и замкнутой в собственном роде», возвышается шумящая крона, «индивидуальность», А. Белый заявляет: «Записки Мечтателей — осознание себя рощицей, росшей годами; — разбросанные кучки деревьев и стволы этой рощицы отстоят далеко друг от друга, чтобы выветвить индивидуальные кроны, способные братски обняться и прошуметь песни времени, посылая друг к другу порхающих бабочек [1]): вырастить поросль; мы — рощица; не превращайте в забор нас; заборы не выростят поросли; местность же, наша страна, ждет от нас тихоструйного облака; не превращайте в заборы нас; если все рощи скрепятся в заборы—изменится климат».

Во всяком случае в этой рощице наиболее пышно и широко разросся «ствол личности», именуемой А. Белым. Можно сказать, что вышедшие выпуски Записок появились под знаком этого автора; из 324 содержащихся в них страниц — 200 отведены ему. Здесь помещены, кроме указанной вступительной статьи, главы первой части первого тома его эпопеи «Я» и «Дневник Писателя». Помимо А. Белого, на страницах обоих выпусков фигурируют главные представители русского художественного слова, группировавшиеся в свое время вокруг Вяч. Иванова и известные под именем символистов. Здесь и сам их духовный вождь, Вяч. Иванов, А. Блок, А. Ремизов, К. Эрберг, В. Зоргенфрей и dii minores символизма.

Помещенный в обоих выпусках Записок Мечтателей «Дневник Писателя» А. Белого представляет собой, главным образом, изложение философских мыслей, по преимуществу тех же, с которыми приходится встречаться и в его «Эпопее», доминирующей над всем прочим литературным материалом альманаха. Трудно сейчас высказаться в более или менее определенной форме об этом произведении, так как перед нами пока только первая часть («Возвращение на родину») первого тома, под названием «Записки Чудака», являющаяся очевидно чем-то в роде вступления к произведению, задуманному в самом крупном масштабе, как об этом широковещательно заявляет сам автор: «по отношению к замыслу эпопеи все прежние замыслы автора—только эскизы, отдельные пункты картины, созревшей в душе: таким пунктом являются и «Симфонии», и «Петербург», и «Серебряный Голубь»... Судя по столь грандиозной экспозиции замысла, все произведение в законченном виде должно представить величественную мировую мистерию, охватывающую макрокосм и микрокосм в их взаимоотношениях в различных планах сознания, мистерию, по отношению к которой «Записки Чудака» являются лишь «Предварительным Действом».

Великие замыслы обязывают художника быть сугубо строгим в выборе изобразительных средств и приемов, а смелость в его выполнении требует в то-же время тщательной проверки плана структуры воздвигаемого здания. Те сравнительно незначительные уклоны и усадки, которые при постройке обыденного типа не носят угрожающего характера, могут в сооружениях циклопического стиля, разрастаясь, обусловить катастрофу, по размерам своим соответствующую величию конструктивного замысла. А такие уклоны намечаются уже теперь, когда нижние очертания стен едва только начинают вырисовываться над уровнем фундамента.

Основной темой «Записок Чудака» по крайней мере в вышедшей пока части, является постепенный процесс созидания, или вернее, эманации мирового «Я» личности поэта из обычного «я». Это «Я» прописное выступает как обратный полюс малого «я», преодолевая его и с другой стороны синтезируя его со всем миром. Все остальные события, развивающиеся в нескольких планах и изображаемые как бы попутно автором, выступают слегка затемненными для более рельефного выявления анти-

[1]) Согласно сделанного ранее разъяснения, бабочки — души мечтателей.

Прим. автора.

тезы между «я» и «Я», из которых первое по словам автора — умершая оболочка для второго. На пути этого процесса эманации выделяются несколько кульминационных пунктов, проектируемых в земном плане, как Берген, Христиания и Дорнах. Между двумя первыми городами произошла обусловившая перелом в сознании поэта встреча с его духовным учителем Штейнером; Дорнах же является землей обетованной, где создается вселенское «Иоанново Здание», по указаниям и под наблюдением учителя Пророка. Дух Штейнера витает все время на страницах эпопеи. Это «Он» освобождает «Я», заключенное до того в «я», как в футляре.

Нужно сказать, что действующих лиц, в обычном смысле этого слова, в эпопее нет. Выведенные фигуры Штейнера, Нэлли, подруги и спутницы носителя «Я», не более как намеченные схемы, не говоря уже о других, второстепенных лицах. Но именно эти второстепенные лица, или вернее комплексы лиц, с наибольшим мастерством схвачены и даны в штрихах необычайной выразительности и силы. Фигура сыщика, не прекращающего ни в Дорнахе, ни на пути, при возвращении автора на родину, своей слежки за ним и появляющегося в различных перевоплощениях, создает атмосферу какого-то мирового сыска, в которой «брюнет в котелке» уже перестает быть простым шпиком, а выступает как член «международного общества сыщиков... или братства, подстерегающего все нежнейшие перемещения сознания, чтобы их оборвать».

Автор, т. е. носитель «Я», покидает Дорнах, а вместе с тем своих ангелов хранителей и добрых геннев, Штейнера и Нэлли; через Париж, Лондон, Норвегию он едет в родную Россию, чтобы исполнить свой долг и вступить в ряды русской армии, т. е., чтобы убивать людей, из которых каждый является носителем еще невыявившегося, а может и выявившегося «Я». Вытекающие из этой коллизии тревожные состояния сознания лишь бледно и вскользь намечаются автором. За то редко кому удавалось с такой простотой и экономией в изобразительных средствах запечатлеть веяние ужаса бушующей где-то войны. «Ухала со стороны Эльзаса пушка». Вот и все, но этих нескольких слов, которые прорезают тишину безмятежного пребывания в Дорнахе, достаточно, чтобы воображение дорисовало все, что таится за ними. Не менее удачные изображения Парижа и Лондона.

«Ночью Лондон—огромный упавший на землю, оскаленный ужасом пес. Обрастает он мраком, как шерстью; в шерсти же — в упавшем над Лондоном небе—заводятся блохи: прискачет их ярая стая, кусая упавшими бомбами... и «пес» начинает рычать и искаться в шерсти ослепительными лучами прожекторов...»

Но при всей безусловной ценности страниц эпопеи, свидетельствующих о присутствии высшего духа, невольно все-таки закрадывается сомнение, не рухнет-ли вся создаемая художником храмина под давлением собственной тяжести. Непропорциональность отдельных частей, замена живых лиц отвлеченно построенными схемами, с одной стороны, и стремление порой удаляться от чистых родников поэзии в глубину метафизической мистики—с другой, все это вряд-ли может содействовать прочности возводимого здания. Неумеренное применение символических выражений и образов порой создает впечатление, будто автор умышленно старается скрыть сущность того, что он говорит. Это тем более бьет в глаза, когда почти непосредственно за такими нагромождениями символов следуют места, не менее значительные по глубине содержащихся в них мыслей, но выраженные общечеловеческим языком.

«Образовались во мне, как—спираль: мои думы; буравил на думах стихийности мира; закинь в этот миг свою голову я, не оттенок лазури я видел бы в небе, а грозный и черный пролом, разрывающий холодом тело; *пролом* [1]) меня всасывал (я умирал в ежедневных мучениях); был он отверстием в *правду вещей*, приоткрытую мне: становился он синею сферою (синюю сферу впоследствии видывал: в том же альбоме — у Нэлли); тянула меня — сквозь меня; из себя самого излетал я кипением жизни; и делался *сферою*, много-очито грядущей на центр, находя в нем дрожащую кожу мою; точно косточка сочного персика было мне тело мое; я — без кожи, разлитый во всем—Зодиак». И через несколько строк: «Вставала терасса с верхушкой сосны; поворачивал голову к Нэлли; и видел ее; точно струночка, в беленьком платьице, с блесками глаз, разрывающими все лицо и льющими ясность здоровья на весь ее облик, —

[1]) Курсив везде А. Белого.

смеялась мне радостно; взявшись за руки, мы шли на прогулку: глядеться в плескание струечек фиорда; следить за медузами».

Если сопоставить второй отрывок из двух вышеприведенных с первым, то не кажется ли, что из какого то душного и темного лабиринта словесных и образных хитросплетений сразу вырываешься на простор, овеянный светлым горным воздухом. Насколько стремление выискивать символическое значение в самых обыденных явлениях приводит к результатам, совершенно противоположным намерениям автора, лишний раз подтверждая, что от великого до смешного один шаг,—наглядно показывает попытка символизировать... треугольник на калошах.

«Созерцание треугольника на калоше, которою топчем мы знак божества, есть пародия на обряд и не спроста святым этим знаком давно штемпелюют калоши и ежедневно мы топчем в грязи властный знак божества!».

Незадолго до начала войны правые депутаты в Государственной Думе потребовали (и кажется добились) запрещения штемпелевать калоши двуглавым орлом, дабы не топтать в грязь государственный герб. Тогда американской акционерной компании было предъявлено обвинение laesae majestatis, теперь А. Белый ставит ей в вину crimen laesae divinae majestatis. Вообще порой хочется сказать, перевернув латинскую поговорку: Quod licet bovi—non licet Jovi. Если мы прощаем «юнцам» в поэзии различные фокусы с расстановкой строк, слов и даже отдельных букв, то от А. Белого можно требовать более строгого отношения к некоторым весьма сомнительным в смысле художественного такта приемам. Так, например, фраза:

„—а
под
нами,
быть мо-
жет уста-
вясь в бока
парохода
как рыба,
немецкая
мина,
летя
в
н...—
—«Прощай моя Нэлли!»—“

ни сколько не потеряла бы в своей выразительности, будучи напечатана в одну строку.

* * *

Большой заслугой составителей «Записок Мечтателей» следует признать то, что они дали возможность познакомиться всем интересующимся творчеством ныне уже покойного А. Блока с третьей главой его поэмы «Возмездие», напечатанной во второй тетради названного альманаха. Первая глава была напечатана в «Русской Мысли» в январе 1917 г.; вступление ко второй главе—в сборнике «Скрижаль» в 1918 г., а сама вторая глава так и осталась ненаписанной. Третьей главе автор предпосылает предисловие, в котором излагает историю возникновения своей поэмы, задуманной еще в 1910 году, роковом году смерти Комиссаржевской, Врубеля и Л. Толстого; план этой поэмы представляется поэту в виде концентрических кругов, которые, съуживаясь до последнего предела, начинают «вновь жить своею самостоятельною жизнью», действуя в свою очередь на периферию. Тема заключается, по словам автора, в том, как развиваются звенья единой цепи рода, как отдельные отпрыски этого рода, развиваясь до некоторого предела, поглощаются окружающей их мировой средой, но при этом отлагают «нечто новое и нечто более острое». Это отложение осуществляется ценою целого ряда «потерь, личных трагедий, жизненных неудач, падений и т. д.»

В третьей главе, действие которой развивается в Варшаве, описывается кончина второго отпрыска из семьи, которую посетил когда-то «некий демон, первая ласточка «индивидуализма», человек, похожий на Байрона, с какими то нездешними порываниями и стремлениями, притупленными однако болезнью века, начинающимся fin de siècle». Здесь в Варшаве сын этого «демона» умирает, оставляя после себя третье звено «все того-же высоко взлетающего и низко падающего рода».

Конечно, всякая попытка передать содержание этой изобилующей поэтическими красотами поэмы, в которой свойственная поэту магия слов проявляется с особой силой, заранее обречена на неудачу. Остается по этому ограничиться указаниями на выдающиеся по силе художественной изобразительности моменты в третьей главе. Таким моментом

является тот, когда сын узнает о смерти отца:

„ ... Господин
Загородил ему дорогу
И, всматриваясь, молвит строго:
«Вы — сын профессора?» — «Да,
сын...»
Тогда (уже с любезной миной):
«Прошу вас. В пять он умер. Там".

и далее, когда сын стоит у гроба отца:

„ ... С ним кто-то неотлучно рядом
Глядел туда, где пламя свеч,
Под веяньем неосторожным
Склоняясь, озарит тревожно
Лик желтый, туфли, узость плеч, —
И, выпрямляясь, слабо чертит
Другие тени на стене...
А ночь стоит, стоит в окне...".

Не менее сильное впечатление производит сцена на кладбище, с противопоставлением безмятежной радости в природе и грусти в душе сына.

Но кто же этот усопший отпрыск рокового рода?

„ ... Он был профессор и декан;
Имел ученые заслуги;
Ходил в дешевый ресторан
Поесть—и не держал прислуги,
По улице бежал бочком
Поспешно, точно пес голодный,
В шубенке никуда негодной
С потрепанным воротником;
. . . . . .
... Он «свел на нет»
Все что мы в жизни ценим строго:
Не освежалась много лет
Его убогая берлога".

Но этот скупой отшельник, на половину «Фауст, когда то радикальный», на половину Плюшкин, несущий каждую мелочь в свою берлогу, имел один дар:

„ ... Он знал иных мгновений
Незабываемую власть!
Не даром в скуку, смрад и страсть
Его души какой то гений
Печальный залетал порой;
И Шумана будили звуки
Его озлобленные руки...".

Духовное наследие этого отца выпало на долю последнему отпрыску, который в тишине ночной, вспоминая образ матери, благословляет все,

„Поняв, что жизнь безмерно боле,
Чем quantum satis Бранда воли,
А мир—прекрасен, как всегда.
. . . . . ".

Вышеприведенными тремя строками заканчивается третья глава поэмы.

Кратко и в то же время наиболее точно поэзию Блока можно определить словом «музыка». Музыкой звучит «Возмездие», и также поют стихи поэта, напечатанные в первом выпуске Записок. Все эти стихотворения, кроме одного четверостишия, появляющиеся впервые в печати, относятся к самому юному периоду творчества автора, а именно от 1898 до 1900 года (Ante Lucem) и от 1901 до 1902 года (Стихи о прекрасной Даме). Не являя новых мотивов музы А. Блока, они тем не менее являются ценным вкладом в указанные циклы стихотворений.

Во втором выпуске Записок помещены еще две небольшие статьи А. Блока: «Владимир Соловьев и наши дни» и «Призрак Рима и Monte Luca». Первая написана к двадцатилетию со дня смерти великого мыслителя и поэта, а вторая представляет собой очерк из ненапечатанной книги «Молнии Искусства». Как и другие философские и художественно-критические опыты поэта, указанные статьи пленяют своей художественной формой.

* * *

Отрадно лишний раз убедиться, насколько остался юным душой маститый вождь славной плеяды русских поэтов на заре XX века, В. Иванов. Вступление к поэме «Деревья» во втором выпуске Записок и шесть стихотворений («Человек един»; «Порог сознания»; «Quia deus»; «Sacrum sepulcrum»; «Поэт и Муза»; «Vita triplex») в первом — полны нежного вдохновения и поражают мощью стиха. Статья «Кручи» (в первом выпуске) представляет собой попытку разобраться в тех головокружительных вихрях, которые сокрушают на наших глазах все твердыни культуры; материальной, интеллектуальной и художественной. Поэт-мыслитель считает причиной сдвига во всех отношениях, внешних и внутренних, перемену в самом образе мира, каковую он называет «кризисом явления». Эта перемена отозвалась на самом укладе жизни и на искусстве, породив здесь «кризис искусства». Чтобы преодолеть этот кризис, «человек должен так раздвинуть грани своего сознания в целое, что прежняя мера человеческого будет казаться ему тесным коконом, как вылетевшей из колыбельного плена бабочке». А этим самым по мне-

нию В. Иванова гуманизм, «предопределия им меру человеческого», обречен на смерть, как мировоззрение, которому чужды не только первоосновы религиозного сознания, ... но и мистические представления и умозрения позднейшей поры». На смену ему должен явиться «монантропизм», новое религиозное познание, с догматом «человек един», и при свете этого познания должны исчезнуть грани, отделяющие человека от человека.

* * *

А. Ремизов поместил в первом выпуске статью «Три могилы» (одна из которых могила В. Розанова) и стихотворение «Зенитные зовы», а во втором выпуске три небольших рассказа из «Семидневца», из которых каждый является своего рода самоцветным камнем.

Весьма приятно было, после долгого перерыва, увидеть имя В. Зоргенфрея среди участников записок. Поэт этот сравнительно мало известен широкой публике, но зато его любят и ценят люди, более близко стоящие к поэзии. Ближе всего по духу своего творчества В. Зоргенфрей подходит к А. Блоку, сохраняя при этом, однако, всегда ярко выраженную индивидуальность. Самое сильное из его трех напечатанных в первом выпуске стихотворений «Черная магия», действительно полно художественной магии.

Кроме упомянутых авторов, в обоих выпусках «Записок Мечтателей» участвуют: Е. Замятин (остроумное по своей прозрачно скрытой злободневности «Послание Замутия, Епископа Обезьянского»), Н. Павлович (стихотворения— во втором вып.), Alter ego (статья Утопия — там-же), К. Эрберг (стихотворения — в первом вып.), Люсциниус (сценариум «История о капрском напитке»— там-же) и Шапошников (стихотворения— во втором вып.); впрочем стихотворения последнего могут быть названы таковыми разве лишь по досадному недоразумению.

III. „ДОМ ИСКУССТВ".

Приступая к обзору первого выпуска «Дома Искусств», хочется сразу указать на определенно выраженную черту в характере данного журнала, резко отличающую его от «Записок Мечтателей», а именно: «Дом Искусств» производит впечатление какого-то оффициального издания. Первоклассные поэты и писатели, участники журнала, будто собрались ex officio на журфикс, одели форменную одежду, причесались, подтянулись и стараются держать себя чинно и степенно, как и подобает в таких торжественных случаях. Здесь, за немногими исключениями, налицо лучшие представители русского художественного слова: А. Ремизов, А. Блок, М. Кузмин, А. Ахматова, Н. Гумилев, Е. Замятин, К. Чуковский, Н. Радлов и др. В состав редакционной коллегии входят: М. Горький, М. Добужинский, Е. Замятин, Н. Радлов, К. Чуковский. Попасть в такое блестящее общество можно только избранным лицам с безупречной литературной репутацией, а случайно заблудившегося гостя здесь не найти. Стихи и рассказы изобличают первоклассных мастеров и художников, критические и другие статьи, посвященные вопросам искусства, написаны людьми знающими и любящими свое дело. Даже не соглашаясь с теми или иными взглядами, высказанными в этих статьях, нельзя не признать за их авторами блестящей эрудиции. Отдел библиографии и хроники отличается полнотой и осведомленностью в области художественной жизни у нас и за рубежем. И при всех этих достоинствах есть одно роковое «но»,—слишком ровными, гладкими, уравновешенными и вследствие этого монотонными, как бесконечный ряд подстриженных аллей и выравненных дорожек в роскошном парке — кажутся стихи, рассказы и статьи. Гуляя среди этих чопорных насаждений, испытываешь временами тоску по какому-нибудь причудливо-корявому пню или даже просто по заросшему бурьяном пустырю. Так и при чтении первого номера «Дома Искусств» является желание, чтобы в эту чинную компанию ворвался на момент хотя бы Маяковский. Яркими пятнами на этом ровном фоне является смелый разсказ Е. Замятина «Мамай» и остроумная статья К. Чуковского «Ахматова и Маяковский».

Е. Замятин—писатель, хотя и не новый, но еще до сих пор не вполне оцененный. В рассказе «Мамай» действие происходит в первые дни после октябрьской революции, когда все обыватели, опасаясь налетов и реквизиции, прятали драгоценности и деньги в потаенные места. Несколькими резкими, полными юмора и художественной силы штрихами здесь изображена целая «трагедия» современного «маленького» человека, ко-

торый из робкого Акакия Акакиевича превратился — в злодея Мамая и безжалостно пригвоздил ножом к полу своего врага ... мышь, грызшую припрятанные им под паркетной плиткой деньги, предназначавшиеся для покупки у букиниста давно желанной книги.

Статья К. Чуковского воспроизводит лекцию, прочитанную им минувшей зимой в Доме Искусств. Автор противопоставляет России Ахматовой, или России созерцательной, ушедшей в обитель тихих раздумий, хранящей свою скорбь и умудренной этой скорбью, — России буйную, мятежную, безумно неукротимую в своих могучих порывах, глашатаем которой является Маяковский, влюбленный в рев толпы и улицы и упивающийся заревами пожаров. Несмотря на такую резкую противоположность этих двух полюсов русской души, автор находит, что оба они приемлемы, и синтез их в грядущем считает не только желательным, но и необходимым. Удачный выбор цитат из обоих поэтов ярко иллюстрирует ряд отдельных утверждений в указанной параллели.

Из остального художественно-критического материала следует выделить речь А. Блока к актерам Большого Драматического Театра по поводу постановки «Короля Лира».

В первом номере разбираемого издания имеются еще статьи: Е. Замятина, Н. Радлова, А. Левинсона, И. Глебова и М. Слонимского — статья некролог, посвященная памяти С. А. Венгерова.

IV. «ДРАКОН».

Просматривая альманах издания цеха поэтов «Дракон», невольно вспоминаешь отзыв Лессинга об одной книге: «здесь много нового и много хорошего; к сожалению только новое—нехорошо, а хорошее—не ново».

Достаточно, впрочем, двух жемчужин А. Блока, чтобы оправдать появление всего альманаха; стихотворение его, начинающееся словами «смолкали и говор и шутки» по своим мотивам, напевности и таинственной прелести образов напоминает лучшие страницы «Нечаянной Радости». Многое отмечено печатью истинной красоты в «Поэме Начала» Н. Гумилева.

С упреком в манерности можно обратиться к О. Мандельштаму за его «Черепаху», но некоторые строки из его же «Tristiae» тут же показывают, какие крупные достижения доступны этому поэту. Безусловно ценно стихотворение М. Кузмина, насыщенное свойственным его музе ароматом; здесь налицо все чары, подвластные этому художнику слова. В овеянных нежной грустью, хрустально чистых и музыкальных строках Г. Адамовича слишком ясно слышатся перепевы из Пушкина. Слабее представлены Ф. Сологуб и М. Зенкевич.

Но что сказать о «новом»? Кроме миниатюрной поэмы С. Нельдихена, оригинальной и не лишенной красочности и юмора, ко всему прочему применимы слова Гейне: ... Ach, wenn sie nur Herzen hätten! Вряд ли кто из этих певцов «von erlognen Liebesschmerzen» подымется над общим уровнем той категории поэтов, о которых в историях литературы говорится: «и прочие».

Каким то посторонним и лишним придатком к альманаху являются три статьи: А. Белого—«Отрывок из глоссолалии», Н. Гумилева—«Анатомия стиха» и О. Мандельштама — «Слово и культура». Не то, чтобы в них не было интересных мыслей, но они как то мало вяжутся с остальным содержанием альманаха. Разве только, что с заключительными словами из статьи Гумилева можно обратиться ко многим из участников «Дракона»: «Будем верить, что наступит время, когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той-же тщательностью, как и творцы культовых песнопений».

А. Терк.

РАБОТЫ ПО ИЗУЧЕНИЮ ТОЛСТОГО В 1920 Г.

Работы по изучению жизни, деятельности и творчества Л. Н. Толстого по своему характеру и заданиям издавна шли в двух направлениях. Одни исследователи изучали Толстого исключительно как писателя, в равной мере обращая свое внимание на все творения его, даже с большим интересом вникая в его литературные произведения, всматриваясь в жизнь и деятельность его как бы извне, глазами наблюдателей, а не последователей. Другие изучали его совершенно иначе; они подходили к нему, как к учителю жизни, смотрели на него, как на религиозного мыслителя-философа, ученье которого они по мере сил и понимания старались проводить в своей жизни и распространять среди других, интересуясь его литературными

произведениями только как отражением его взглядов на духовные запросы жизни.

Эти два направления в изучении Толстого как то особенно отчетливо и резко определились в последние годы.

Исследователи Толстого, примыкающие к первому течению, ныне нашли применение своих сил и знаний по преимуществу в работах по подготовлению к печати полного собрания сочинений Л. Н. Толстого и в разборе его рукописей, в свое время переданных гр. С. А. Толстою в Румянцевский Музей и долгое время лежавших там никому недоступными, пока в 1918 г. А. Л. Толстая не получила от матери своей согласия на доступ к ним, на приведение их в порядок и снятие с них копий в целях именно подготовки к печати полного собрания всех творений Л. Н. Толстого. Для выполнения всех этих работ А. Л. Толстою был образован кружок, получивший оффициальное название «Кооперативного товарищества по изучению и распространению творений Л. Н. Толстого», который в апреле 1918 г. и приступил к своему делу. Так началась громадная, глубокая по интересу и кропотливая, мелочная по приемам и характеру работа над разбором и изучением этого замечательного сокровища, заключающего в себе не только массу вариантов уже опубликованных прежде произведений, но и ряд новых, совершенно неизвестных вещей. За время по истекший 1920 год, можно сказать, сделано чрезвычайно много: разобраны и описаны все собранные рукописи; со всех неизвестных до сего времени произведений сделаны фотографические снимки особым способом без помощи стекол; со всех мелких произведений до конца 1870-х годов и с большой части вариантов крупных произведений того же времени сделаны точнейшие копии; далее: многие произведения окончательно подготовлены к печати и снабжены вступительными статьями, между прочим принадлежащими покойному другу Л. Н. Толстого, в минувшем 1920 г. скончавшемуся Н. В. Давыдову; составлен одним из участников кружка подробный хронологический указатель всех писаний Толстого (кроме писем) по начало 1860-х гг., в котором на основании дневников по преимуществу, частью по другим данным сделано исследование истории написания каждого произведения. Но пока вся работа кружка А. Л. Толстой еще не достигла той стадии, когда результаты ее могли бы стать общим достоянием, частью в виду крайней ее трудности, частью от недостатка рабочих рук, главным же образом вследствие ряда посторонних неблагоприятных обстоятельств, не дающих возможности ознакомить публику и с тем, что уже готово к печати.

Если эта работа, известная только небольшому кругу лиц, не может пока еще оказать никакого влияния на общий ход изучения Толстого, то совершенно в ином положении стоит деятельность тех лиц, которые смотрят на Толстого, как на учителя жизни, как на проповедника нового жизнепонимания. Их труды заслуживают особенного внимания и, говоря о работах над Толстым, именно на них и следует остановиться. Несомненно, деятельность этой группы лиц находится в ближайшей связи с тяжелыми переживаниями нашего времени. Когда в вихре событий оказались разбитыми старые идеалы, а выдвигаемые новые никого удовлетворить не могли,— взгляды Толстого на жизнь человеческую, на ее смысл и цель, на отношения между людьми и на отношения их к Богу, естественно привлекли к себе вдумчивое внимание тех, кто хотел найти разрешение своим запросам и своим духовным исканиям. И мысли Толстого из замкнутого круга его ближайших последователей — толстовцев постепенно стали распространяться в народе. В этом отношении крупную роль сыграли два московских издания «Единение» и «Истинная свобода» и деятельность лиц, сгруппировавшихся около этих изданий.

«Единение» возникло еще в 1916 году и издавалось, как отмечено на его заглавном листе, при ближайшем участии В. Г. Черткова и И. И. Горбунова-Посадова. Задачей своей оно поставило: «По мере сил служить делу обновления жизни в свете разума и любви. Отмечать встречающиеся в жизни добрые проявления, могущие способствовать созиданию братских отношений между людьми. Служить средством общения между теми, кто стремится к обновлению жизни и по мере своих сил отвечать на вопросы, возникающие при осуществлении новой жизни. Указывать на соблазны и обманы, которые скрывают от нас путь к истине и любви. При общем дружеском содействии сотрудников и читателей, способствовать движению по трудному жизненному пути к тому идеалу, который заложен в сознание человека и

указан всемирными учителями истины и добра». В программе журнала они поставили: изучение религии, ее истории, ее взаимоотношения с философией, исследование нравственного движения в России и других странах, борьбу со зломъ «в личной и общей жизни», биографии «реформаторов жизни и других выдающихся деятелей на путях добра», вопросы воспитания, проповедь вегетарианства, противодействие алкоголизму и пр. Не упоминая ни в своем вступительном слове, ни в программе имени Толстого, обещав только в каждом номере помещать нигде до того времени ненапечатанные его произведения, руководители журнала, проникнутые духовным мировоззерцанием Толстого, естественно сделали свой журнал отражением его взглядов и органом для проведения в жизнь его заветов.

В течение 1916 и 1917 гг. до революции этого хорошего по содержанию, вдумчивого, изящного по внешности журнала вышло всего четыре книжки. В июне 1917 г. приостановившееся было издание вновь возродилось под редакцией В. Г. Черткова в несколько ином по внешности и отчасти по содержанию виде, возродилось, как тогда думалось руководителям, «свободным от цензурных стеснений». Задачу своею журнал определил в статье от редакции в таких словах: «Если для верующих в государство совершившийся политический переворот и представляется воплощением их самых заветных надежд, то нам, стремящимся к достижению Царства Божия в нас самих и среди окружающей нас жизни, предстоит еще много самых напряженных усилий для осуществления назначенной нам доли участия в приближении этого Царства. И вместо того, чтобы слишком увлекаться всеобщим победным ликованием, каждому из нас следовало бы главным образом скромно сосредоточиться над своей ближайшей задачей и напрячь все свое внимание и все свои силы для дальнейшего служения нашему хозяину, пользуясь между прочим и теми новыми возможностями, которые раскрылись перед нами». Мысль давать в каждом номере какое-нибудь произведение Толстого в возродившемся «Единении» получила еще более определенную форму: каждый № стал делиться на два отдела: «Голос Толстого», в котором печаталось только толстовское, и «Единение» в тесном смысле, в котором помещались статьи других лиц. С № 3 1917 г. журнал получил название, сохранившееся за ним доныне — «Голос Толстого и Единение. Периодическое издание, посвященное обновлению жизни при свете разума и любви». В минувшем 1920 г. вышло только два самостоятельных номера и один совместно с журналом «Истинная свобода» под названием «Соединенный выпуск журналов «Голос Толстого и Единение» и «Истинная свобода», который был посвящен 10-летию со дня смерти Л. Н. Толстого. Этот последний № по общему счету с начала издания был 15-м; на нем издание пока приостановилось.

Имея главной своей целью в отношении к Толстому ознакомление широких слоев народа с его учением и мировоззрением, проведение в жизнь его взглядов и пропаганду его идей, «Единение» сообразно с этим и относилось к тому материалу, который хотело сделать общим достоянием. Оно не имело в виду читателя, который мог бы критически отнестись к передаче текста писаний Толстого, который привык к изданиям академического или приближающегося к нему типа. Поэтому мы не найдем, напр., при печатаемых текстах указаний на то, печатается ли данная вещь по подлинной рукописи или по копии, полностью ли представлен оригинал, или даны из него только выдержки: все это руководители «Голоса Толстого» не отмечают и не считают нужным и интересным для читателя. И действительно, тот читатель, который подходит к этим писаниям, как к источнику блага,— истинный и простой искатель добра и правды, этот читатель должен быть вполне доволен изданием творений Толстого, печатающихся в «Единении». Но если принять во внимание, что среди этих текстов попадаются такие, которые впервые видят свет, что в них мы слышим голос Толстого, вновь для нас раздающийся, достоверность которого хочется проверить, материально, так сказать, ощутить его подлинность, — то при издании таких писаний всегда желательно видеть соблюдение некоторых старых историко-литературных правил. В этом отношении мы обратили бы особенное внимание на заглавия статей и отрывков, напечатанных в «Единении». Некоторые из этих заглавий несомненно даны редакторами, некоторые, может быть, принадлежат Толстому, может быть, не ему. Заглавия, данные не Толстым, имеют не только сборные статьи,

в которых указаны источники заимствования, и таким образом ясно видно, что заглавия принадлежат редактору, а и такие статьи, которые представляют собою нечто в себе самих законченное, напр., «Перед военным судом» (1917, № 2), «К народу» (1917, № 3), «Правда царствия Божия» (1917, № 4) и пр.; относительно этих заглавий можно с уверенностью сказать, что они не толстовские. Такая неопределенность явится большим затруднением для будущих исследователей творчества Толстого и особенно для будущих составителей библиографии его творений. И несмотря на точное, повидимому, воспроизведение текстов, приходится по неволе быть ими не вполне удовлетворенным.

Журнал «Истинная Свобода» — «религиозно-философский, общественный журнал» возник недавно — в апреле 1920 г. Он издается Обществом Истинной Свободы в память Л. Н. Толстого и трудовой общиной-коммуной «Трезвая Жизнь» под редакцией В. Ф. Булгакова и А. П. Сергеенко. Целью своей журнал поставил «служить делу духовного общения и единения между всеми, интересующимися свободно-религиозным жизнепониманием в духе Л. Н. Толстого, а также вообще свободному и непредубежденному исканию истины, где бы и кем бы она ни выражалась, и развитию идеалов истинной свободы на основе познания человеком своей внутренней природы». Уступая в некоторых отношениях «Голосу Толстого и Единению», «Истинная Свобода», благодаря энергии своих руководителей, представляет собою главный орган, который объединяет в настоящее время лиц, примыкающих к учению Л. Н. Толстого, и играет крупную роль в движении, получающем бо́льшую и бо́льшую популярность, растущем и ширящемся по всей России, как это наглядно видно на возникающих повсюду отделений общества Истинной Свободы.

Но пропаганда толстовской идеи отрицания всякого насилия вообще, отрицания государства и государственной власти и в связи с этим протест против смертной казни, против военной повинности, поддержка отказов от нее и далее проповедь отрицания всякого подчинения власти и службы вообще — все это сделало то, что «Истинная Свобода» и «Единение» с «Голосом Толстого» и деятели обоих этих изданий оказались на худом счету у современной крутой власти, иначе смотрящей на принцип насилия и подчинения. За статью «Смерть Никифора Логунова», напечатанную в № 2 1920 г. журнала «Единение», этот № был конфискован; из-за превосходной статьи И. И. Горбунова-Посадова «О смертных казнях в Советской республике», появившейся в № 6 «Истинной Свободы», этот № долгое время вылеживался под судом и поступил в обращение только через два или три месяца после отпечатания.

Упомянув выше лишь в кратких словах о содержании этих двух московских изданий, мы позволим себе сообщить более подробные сведения о статьях, имеющих отношение к Л. Н. Толстому и напечатанных в течение 1920 г. Итак, во-первых, они должны быть подразделены на две группы — писания Толстого и статьи, ему посвященные.

В «Голосе Толстого» были напечатаны след. писания Л. Н. Толстого: 1) «О принятии учения Христа» — из черновых отрывков «Царство Божие внутри вас» (№ 1), 2) «Как и зачем жить?» — из черновых ненапечатанных рукописей (№ 3), 3) «Истинная религия соединяет всех» — сборная статья из разных писаний Толстого (№ 2), 4) «Единственный верный руководитель» тоже сборная статья (№ 3); кроме того в № 1 было напечатано семь писем Л. Н. Толстого под общим заглавием «Письма к духовенству».

В «Истинной Свободе» новых произведений Толстого напечатано не было, были напечатаны только извлечения из известных статей под заглавиями, придуманными редакторами: «Великие заветы» — из статей «Единая заповедь» и «Закон насилия и закон любви» (в № 5) и «Отношение к войне христиан первых веков» — из статьи «Закон насилия и закон любви» (в № 8).

Статьи, посвященные Толстому в «Единении» 1920 г. след.: 1) «Мое последнее свидание со Львом Николаевичем» М. Новикова (№ соед. с Ист. св.), «Нужна ли правда об уходе Толстого» В. Г. Черткова (ib.), «Что бы сказал Толстой» В. Г. Черткова (ib.), «35-ти летняя годовщина книгоиздательства Посредник» А. К. Ч[ертковой] (№ 2), «Из пережитого» А. Горбунова (№ 2), «Признавал ли Христос собственность и коммуну?» Ф. А. Страхова (№ 2), «Анархизм по учению Л. Н. Толстого» В. В. Сланского (№ 1).

В Истинной свободе за 1920 г. были напечатаны след. статьи, имеющие бли-

жайшее отношение к Л. Н. Толстому: «Всемирное значение Л. Н. Толстого» П. Н. Бирюкова (№ 4), «К дню рождения Л. Н. Толстого» (№ 5), «Посещение Л. Н. Толстого в Ясной Поляне» В. Мазурина, «Заметки о Толстом» («О письмах Толстого», «Трудное ненужно, нужное нетрудно», «Мнимая непрактичность учения Толстого», «Толстой ничего не предлагает принимать на веру») — Н. Н. Гусева (№ 5), «Горе вам, богатые» Ф. А. Страхова (№ 3), «О Посреднике, как истинно-народном издательстве» В. Г. Черткова (№ 6), «Десять лет» (десятилетие со смерти Л. Н. Толстого) П. И. Бирюкова (№ соед. с Голосом Толстого), «О некоторых особенностях Толстого, как писателя-художника, мыслителя-философа и человека-праведника» Ф. А. Страхова (ib.), «Толстовские дни в Москве и провинции» (ib.), Лекция А. П. Луначарского — Толстой и Маркс (ib.), «Исповедь» (о влиянии писаний Толстого на автора) Ст. Покровского (№ 5), «Что такое истинная свобода» (с припоминаниями о Толстом) Н. Н. Гусева (№ 21). Перечисляя статьи, которые так или иначе касаются Толстого, нужно оговориться, что и в тех статьях обоих изданий — и Голоса Толстого и Истинной свободы, где нет упоминаний о Толстом, мысли писавших всегда были проникнуты взглядами Толстого и они стремились всегда высказать в своих статьях то, что по их убеждениям думал и сказал бы их учитель.

Помимо периодического издания, которому, несмотря на все трудности печатания, добывания бумаги и оплаты работы, удалось выйти с апреля по ноябрь 1920 г. в количестве семи №-в, московское общество Истинной свободы выпустило ряд книг, имеющих непосредственное отношение к Толстому. На первом месте среди этих книг стоит работа Н. Н. Гусева, одного из лучших знатоков Толстого, его личного, в продолжение двух лет, секретаря, убежденного его последователя и человека незараженного сектантской нетерпимостью. Работа эта «Жизнь и учение Л. Н. Толстого» (М. 1920, 16°, 170 стр.). Мне кажется, еще не было написано такой простой и хорошей книги о Толстом, в которой бы с такой ясной наглядностью, понятной для читателя из народа (а его автор и имел главным образом в виду) был изображен постепенный, неуклонный ход духовного развития и миросозерцания Толстого и был объяснен смысл его учения. Можно упрекнуть Н. Н. Гусева за то, что литературной деятельности Толстого он касается мало, мимоходом, именно постольку, поскольку она может охарактеризовать духовную сторону его жизни, его взгляды на вещи, его убеждения. Но таково было задание автора, и не даром и книгу свою он назвал «Жизнь и учение». Говоря о книге Н. Н. Гусева, невольно припоминается другая биография Толстого, принадлежащая московскому критику Ю. Н. Айхенвальду, вошедшая в серию Кооперативного товарищества «Строители жизни» («Лев Толстой», М. 1920, 70 стр.). В противоположность Гусеву, автор этой биографии подходит к Толстому почти исключительно, как к писателю, мало интересуясь его религиозно-философскими исканиями, его учением, только вскользь говоря о тех его работах, которые отражают именно эту сторону его жизни.

В начале нашей заметки, говоря о группе последователей, посвятивших свои работы изучению Толстого, мы не упомянули еще одной группы, которая объединяется Толстовским Музеем в Петрограде. В 1920 году эта группа проявила свою деятельность изданием 2-й книги сборника «Толстой — памятники творчества и поэзии», 1-книга которого вышла в 1917 г. Цель, которую поставил себе кружок Толстовского Музея, заключается, во-первых, в собирании воспоминаний о Толстом для того, чтобы «уберечь тот образ Толстого, который еще свеж у нашего поколения», «пока еще живы и бодры лица с Толстым общавшиеся», во-вторых, в исследовании при помощи современников тех произведений Толстого, в писании которых принимали участие другие лица, в третьих, в собирании и комментировании при помощи современников писем Толстого. Надо указать, что в собирании материалов для этих Толстовских сборников большое участие принимали и участники группы «Единения» В. Г. и А. К. Чертковы, К. С. Шохор-Троцкий и др.

Такое же среднее место, но с большим уклоном к изучению Толстого, как учителя жизни, занимает издание Киевского общества Истинной свободы в память Л. Толстого «Братство», выходящее под редакцией Н. Н. Апостолова. В 1920 г., сколько знаем, вышел только один № этого журнала — № 2 (1-й вышел в

1919 г.). Вот содержание этого №-а, посвященного памяти Толстого по поводу 10-летия со дня его смерти: 1) «Вечная память Л. Н. Толстому» — вступительная статья редакции; 2) «Неизданные строки Л. Н. Толстого. Ночь весною 1855 года в Севастополе» — отрывки из найденных в делах Цензурного Комитета корректур рассказа, напечатанного, как известно, с сильнейшими искажениями против первоначальной рукописи; работа В. Мияковского; 3) «Л. Толстой и война» А. Левина; 4) «Поэту», стихотворение С. Баскина-Серединского, в свое время одобренное Л. Н. Толстым; 5) «Нет в мире виноватых (из бесед с Л. Н. Толстым)» В. Поссе; 6) «Памяти Л. Толстого», стихотворение Н. Апостолова; 7) «Что делает Бог? Легенда» И. Тенеромо (повидимому приписываемая им Толстому); 8) Из нелегальной литературы о Л. Н. Толстом» В. М[ияковского]; 9) «Под небом Ясной Поляны» И. Тенеромо; 10) «Как готовились к известию о смерти Л. Н. Толстого в Киеве»; 11) «Пророческие слова Л. Н. Толстого» (из запрещенных старой цензурой статей); 12) «Распространение идей и сочинений Л. Толстого после его смерти»; 13) «Деятельность О-ва Истинной свободы в память Л. Толстого в Киеве» и сведения о деятельности других близких по духу к Толстому организаций, 14) «Библиография»; 15) «Провозглашение основ общественной кооперации на началах истинной свободы, трудового равенства и международн. братства». В тексте ряд иллюстраций (снимки с известных изображений Толстого) и воспроизведение автографа Л. Н. Толстого — отрывка из «Войны и мира», хранящегося в Петроградском Толстовском Музее. Из этого перечня видно, что редакция не особенно строго подбирала материал и решилась черпать его иногда из изустных источников. Кроме «Братства», Киевское общество истинной свободы выпустило в минувшем году вторым изданием вдумчивую, хорошую книжку Н. Н. Апостолова «Лев Толстой. Его жизнь и жизнепонимание» (К. 16° 48 стр.). Автор ее много работает над изучением Толстого и готовит к печати обширное исследование по истории создания «Войны и мира».

Говоря о литературе, касающейся Толстого, необходимо еще отметить ряд статей, напечатанных в ноябрьском №-е петроградского издания «Вестник литературы» (под редакцией А. Е. Кауфмана), посвященном десятилетию со смерти Л. Н. Толстого. Это были «Десять лет без Толстого 1910 $\frac{7\ (20)}{XI}$ 1920» — А. Е. Кауфмана, «Наследие Л. Н. Толстого (о даре гр. С. А. Толстой в Московский Румянцевский Музей)» В. И. Срезневского, «Уход» М. Королицкого, «В лаборатории великого писателя» А. Е. Кауфмана (о работе над «Воскресеньем»), «Л. Н. Толстой и анархизм» Б. Стоянова, «Толстой и цензура» Р. Кантора, «Рассказ Д. А. Линева под пером Толстого» А. Евгеньева (к «Воскресению»), «Сыщики в Ясной Поляне» (в 1862 г.), «К Толстовским поминкам» А. К., «Толстовский уголок в Петрограде» В. И. Срезневского, «Неизвестное о Достоевском» Д. Лутохина (с замечаниями о «Воспоминаниях о Л. Н. Толстом» М. Горького). Из перечисленных статей некоторые сообщают новые, совершенно неизвестные данные к истории творчества Толстого.

Наконец, надо сказать еще о напечатанных А. С. Николаевым в № 1 журнала «Дела и Дни» материалах под заглавием «К последним дням жизни Л. Н. Толстого». Материалы эти, извлеченные из двух дел архива 1 Отд. IV секции Государственного архивного фонда, заключают в себе два секретных дела — «О рукописях графа Л. Н. Толстого» и «По поводу полученных сведений о тяжкой болезни гр. Л. Н. Толстого». Первая группа этих материалов касается спора, который возник между гр. С. А. Толстой и ее дочерью А. Л. Толстой после отказа гр. С. А. Толстой передать дочери рукописи Л. Н. Толстого, хранившиеся тогда в Историческом Музее в Москве, на которые Александра Львовна заявляла свои права, ссылаясь на завещание своего отца. Вторая группа документов относится к попытке Синода примирить Л. Н. Толстого с господствующей церковью, когда в Петрограде получилось известие об его уходе из Ясной Поляны и тяжкой болезни в Астапове.

Первая группа документов, до того времени известных только небольшому кругу близких к тому делу лиц, — ныне приоткрыла завесу, скрывавшую для широкой публики интимную сторону жизни Л. Н. Толстого в последние годы и его отношения к гр. С. А. Толстой. Конечно, эти документы только ничтожная доля того, что могло бы осветить во всей ясности печальную историю

страданий Л. Н. Толстого; масса неоспоримых документов разбросана в дневниках Толстого, известных очень немногим лицам, прямые доказательства отношений между ним и его женой скрывают самые рукописи дневников с помарками рукою Софии Андреевны, известные еще меньшему числу лиц, ненапечатанные письма Л. Н-ча к жене, множество воспоминаний, сохранившихся у лиц, близких Льву Николаевичу и Софии Андреевне, до сих пор нерешавшихся сообщить в печать то, что они знают и интимность чего они слишком глубоко чувствуют. И, несмотря на эту недостаточность данных, начавшая приоткрываться тайна, конечно, близко затронув всех любящих Толстого и интересующихся его жизнью, не могла не дать повода обсуждать скрытую в известной мере до сего времени драму. Была напечатана уже в 1921 г. статья с резкими порицаниями гр. С. А. Толстой, состоялся в одном из петроградских литературных обществ доклад, в котором докладчик выступил на защиту С. А. Толстой и с осуждением В. Г. Черткова и по отношению к ней и частью по отношению к самому Л. Н-чу; этот доклад вызвал резкую критику в том же заседании со стороны одного из близких к семье Толстых лица, а также и со стороны некоторых других. И, вероятно, обсуждение семейной Толстовской драмы, несмотря на скудость материалов и на их недоступность для докладчиков, этим не кончилось. Вероятно, в скором времени будут сделаны новые попытки разрешить этот вопрос, такой сложный и многогранный, нуждающийся в широком и глубоком ознакомлении с источниками, в проверке показаний различных свидетелей при помощи выяснения их отношения и к делу, и к лицам, о которых говорится, определения личности самих свидетелей и достоверности вследствие этого их показания. Но хотя, конечно, теперь преждевременно делать какие бы то ни было заключения, пользуясь только ныне известным материалом, тем не менее, раз кое-какие документы попали в печать, остановить этого нельзя, и, думается, совершенно была права А. Л. Толстая, сказав по прочтении напечатанных материалов о рукописях Л. Н-ча: «и зачем они это печатают!» Время откроет правду, и лучше, если оно откроет ее не слишком поспешно, не теперь, когда каждое, даже без худого умысла сказанное слово может причинить боль многим лицам, разбередить их старые, но не зажившие еще раны.

В. Срезневский.

ПРОФ. А. М. СЕЛИЩЕВ. ЗАБАЙКАЛЬСКИЕ СТАРООБРЯДЦЫ. СЕМЕЙСКИЕ. Изд. Государств. Иркутского университета. 1920 г. 81 стр.

ПРОФ. А. М. СЕЛИЩЕВ. ДИАЛЕКТОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК СИБИРИ. Вып. I. Изд. Государств. Иркутского универс. 1921 г. 294 стр.

Сибирь до самого последнего времени почти совсем не была известна в диалектическом отношении. Ее русские говоры — за недостатком сведений о них не занесены и на известную диалектологическую карту Моск. Диалектологической Комиссии, которая принуждена была ограничиться указанием разветвлений и пределов распространения русского языка лишь в Европе. Правда, были опубликованы записи некоторых сибирских говоров, но очень неточные; были кое-какие случайные диалектологические заметки в разных статьях, относящихся к этнографии Сибири, но они тонули в общей массе этнографического материала и никем не были объединены. Интерес к диалектологическому изучению Сибири усилился за последнее время — с открытием (м. б., теперь уже закрытых?) историко-филологических факультетов в Томске, Иркутске и Владивостоке и Института исследования Сибири. Проф. А. Д. Григорьев в 1919 г. издал «Программу для собирания сведений» о сибирских говорах. Проф. А. М. Селищев объединил все имевшиеся данные по диалектологии Сибири и дополнил их собственными наблюдениями.

Брошюра «Забайкальские старообрядцы» знакомит не только с языковыми особенностями старообрядцев, так называемых «семейских» Верхнеудинского уезда, отражающими два диалектических пласта — южно-великорусский и сибирский, северно-великорусский, с заметным влиянием иноязычного элемента, но сообщает ряд в высшей степени любопытных сведений об укладе жизни «ревнителей древлего благочестия», об отражениях в их психологии и быте переживаемых событий и о «круге чтения» старообрядческих книжников Забайкалья.

В заключение устанавливается связь забайкальских старообрядцев с ветков-

скими и стародубскими, и приводятся имеющиеся с конца XVIII-столетия сведения о жизни старообрядцев в Сибири, между прочим и из записок декабристов Якушкина и Розена. К брошюре приложены снимки с старообрядческих обитателей Забайкалья в их характерных костюмах и с трех старообрядческих рукописей XVIII века.

Исследование «Диалектологический очерк Сибири», посвященное памяти А. А. Шахматова, рассчитано на два выпуска. Второй выпуск: «Русские диалектические группы в Сибири» с приложением библиографического указателя материалов по диалектологии Сибири еще не вышел.

В первом выпуске дается (гл. I и II) описание звукового состава и форм сибирских говоров, довольно беглое и в значительной степени обусловленное характером имеющихся печатных материалов о говорах Сибири. Заметна некоторая спешность в обработке этого отдела. В III главе, которая носит заглавие: «Великорусское наследство и судьба его в Сибири», устанавливается связь по происхождению сибирских говоров с русскими говорами Европы, и отмечаются изменения в них, происшедшие под влиянием тех народов, с которыми столкнулись великоруссы в Сибири.

Наблюдения над сибирскими говорами имеют глубокий интерес не только для истории русского языка, но и для решения общих вопросов языкознания, между прочим, вопроса о «смешанных» языках.

Некоторые сибирские села употребляют в своем говоренье два языка — русский и бурятский или якутский, или юкагирский, пользуясь наряду с традиционным, материнским или отцовским языком, другим, как обиходным. За этой стадией следует смена языка, которая в некоторых местах Сибири уже осуществилась, и образовавшийся, таким образом, единый говор отражает результаты тех новшеств, которые были развиты в период двуязычия.

Проф. А. М. Селищев не только «напомнил», «как скудны наши сведения о языке русского населения Сибири», но существенно восполнил их, сделавши крупный вклад в русскую диалектологию и облегчивши последующим исследователям задачу всестороннего изучения Сибирской диалектологии.

Викт. Виноградов.

П. Н. САКУЛИН. ИСТОРИЯ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ЭПОХА КЛАССИЦИЗМА. Курс, читанный во втором Государственном Университете в 1917 — 18 г. Записки слушательниц. Издание Издательского Об-ва при Ист.-филос. Факультете второго Государств. Университета. Москва 1919 (1918). Стр. 1—318. На правах рукописи.

„На правах рукописи" изданную книгу рецензировать трудно. Необходимо считаться с тем, что изданная так книга— „записки" или других лиц, или самого автора, но публикуемые, как суррогат. Конечно, такая книга может быть предметом обсуждения в ее общем значении, а не в частностях. Она может быть предметом обсуждения в своей внутренней ценности.

С этой только точки зрения мне и хотелось бы подойти к книге П. Н. Сакулина. Она ценна, как одна из немногих в нашей научной литературе книг по истории литературы XVIII века. Она ценна, как книга, затрагивающая интересный и широкий момент нашего литературного развития — классицизм. Она интересна и своим методологическим подходом к явлениям литературы.

Последнее особенно важно. Первые два момента внутренней ценности новой книги не могут вызвать сомнений. Их не будет оспаривать никто. Литература XVIII в. у нас почти не тронута даже в монографической литературе. Ряд крупных литературных имен, — напр. А. П. Сумароков, — нам почти неизвестны, ряд крупных литературных явлений, напр. мещанская драма, — совершенно не исследованы... и т. д. Другие явления и имена до сих пор трактуются в их понимании, установленном традицией. Традиция эта ведет свое начало часто с незапамятных времен, часто имея своей основой уже изжитой субъективизм. К таким явлениям относится и русский классицизм. Он до сих пор еще не освободился от своей неправильной сигнатуры — „ложноклассицизм», данной в пылу полемики с ним В. Г. Белинским. Если где тиранния традиции еще очень сильна, — так эта в подходах к литературным явлениям XVIII в. Интересная эпоха в нашем литературном развитии оставалась и остается в тени. И конечно, каждое новое явление в деле изучения и освещения этой эпохи — крупный и интересный факт. Книгу П. Н. Сакулина нельзя не отметить.

Как изданная „на правах рукописи“, она нас интересует в своем общем построении, своим подходом к освещению литературных явлений, — главным образом главой: «Методологическое введение» (стр. 5 — 23). Кратко проанализировав «наиболее ценные работы» по методологии новой рус. литературы (стр. 11—16) на общем фоне борьбы идеализма и реализма (стр. 5 — 11), — работы Истрина, Евлахова и Перетца, автор далее (стр. 16—23) выясняет свою точку зрения — историко-социологический метод. Отсылая за деталями к книге, я отмечу лишь, что для П. Н. Сакулина центр изучения — литература, а «жизнь изучается лишь, как известное средство, а не самодель» (стр. 17). Но для литературных явлений, их изучения важно «отдать себе ясный отчет, какова социальная структура той среды, в которой развивается литература». И здесь нельзя ограничиваться лишь общими терминами: общество, народ, нация. Им нужно дать точное социологическое определение, наметить расслоения групп и установить большие линии литературного развития (стр. 18). Ближайшее отношение к процессу литературного творчества у нас имела интеллигенция (стр. 19—20). Но в области литературы, кроме того, «больше чем где-либо имеет значение творческая индивидуальность» (стр. 21), и творческая личность имеет самодовлеющую ценность (стр. 22), и мы должны вникать в самые капризные изгибы души писателя (стр. 22), не отвлекая его, конечно, от литературной школы, направления, а объединяя общий и индивидуальный моменты. В этой широте и рассматривается литература в историко-социологическом построении. Здесь «охватывается все разнообразие форм литературного творчества. Всякое литературное движение, каким бы оторванным от жизни оно нам ни представлялось, найдет свое законное место в этой широкой историко-социологической схеме; она ничего не выбрасывает за борт» (стр. 23).

Краткость изложения принципов подхода, что мы находим в труде, конечно мешает установить правильность отдельных положений, особенно вопроса о роли личности. Мало вытекающим из всего изложения принципов кажется и положение:« самым внимательным образом должны мы изучать проблему форм» (стр. 22). Это положение выплывает в общей схеме как-то неожиданно. Это ответ на вопрос: „как“ изучать (стр. 17), но ответ, еще не слившийся с общей схемой метода.

Я не думаю возражать против постановки проблемы форм. Считаю, что изучение проблемы форм—один из важнейших вопросов методологии истории литературы. От его решения и зависит научная постановка вопросов истории литературы. Но как и раньше, так и теперь необходимо установить границы проблемы форм, иначе мы не выйдем из круга споров идеалистов и реалистов (стр. 11). И время правильной постановки метода истории литературы снова отдалится, а это, в свою очередь, будет влиять на ход изучения отдельных вопросов. А этот центральный пункт — если не методологии, то современной научной жизни — как-то стоит в стороне, если не вне методологического подхода П. Н. Сакулина.

Ответ на сомнения можно и должно искать в самой книге. К сожалению, в книге нет даже простого оглавления, чтобы хотя внешним образом проследить ход развития литературы, как «совокупности литературных явлений в их взаимоотношении «(стр, 24), что является краеугольным камнем» построения курса» (стр. 23 — 25).

Разделяя новую русскую литературу на три периода (1-ый—XVII и 1/4 XVIII в.; 2-й — с 20-х г.г. XVIII до 20-х г.г. XIX в.; 3-й — 20, 30, 40-ые гг. XIX в.) и отметив „итоги“ первого периода (стр. 25 — 29), автор центр внимания уделяет второму периоду—и первый вопрос: „что представляла собою русская жизнь этого времени“ (стр 30). Дам только перечень затрагиваемых сторон русской жизни: социальная среда (стр. 30 — 31), культурные факторы эпохи (31 — 74) — школа и книга 34 — 40), периодическая печать (40 — 46 — особенно интересны данные о читателе — стр. 46 — 52), театр (52—58) и в итоге культурного развития (58 — 74) отмечается факт роста самосознания писателя и степень зрелости литературы, т.-е общий уровень жизни. Идейное содержание этого уровня вскрывается в главе «умственные течения во втором периоде» (стр. 74 — 139). Это — сектантство (75 — 78), масонство (философия веры) (79 — 106), вольтерьянство (философия разума) — (106 — 115) и руссоизм (философия чувства (115 — 139) с противоположным стремлением к западу.

Эти вопросы составляют широкую социологическую рамку, в которой выявляется общественное самосознание, в

частности интеллигенции, как выразительницы литературы и процесса ее развития.

Процесс литературного развития России второй половины периода дан в фактах «устной поэзии народа» (141—163), «мещанской литературы» (народная книга (стр. 163 — 185) и «русского классицизма» (с 185 стр). Выяснению последнего факта и посвящена остальная часть книги (стр. 185 — 306).

Классицизм взят, как определившаяся литературная школа, отразившая в себе ту стройность социальной жизни, что отмечена была на предыдущих страницах книги, — и взят он в его русском преломлении. Как стройное органическое явление, классицизм дан не в его динамике, а в статике. В силу этого ни западные течения в сфере классицизма, ни отражения его теории у отдельных представителей в России (стр. 185 — 196) не даны в их полноте, а лишь в штрихах. Внимание исследователя сосредоточивается на «основах классической поэтики» стр. 196 — 198), взятых во всей хронологической широте периода. Автор книги останавливает внимание на трех основных принципах классицизма: принципах художественных (199 — 277), психологических (278 — 284) и этических (284 — 306).

Различение двух последних имеет свое основание не в их психологической сущности, а в сфере применения к литературным явлениям. Психологический принцип берется в понимании той психологической теории, что дает автору произведения определенное понимание психологических процессов героев. Это одно из средств изображения жизни в литературном творчестве. Этика же берется, как определенная цель литературного творчества — „сколько возможно споспешествовать добродетели," — как говорил Мерзляков.

Последние страницы книги (стр. 293—306) посвящены общим выводам изложенного курса русского классицизма. В приложении к книге дана „Эпистола о стихотворстве" А. Сумарокова (стр. 307 — 318).

Таково содержание книги. Я повторяю, что по частностям говорить не приходится. Можно было бы отметить для полноты методологического обзора рецензии В. М. Истрина на труд В. В. Сиповского «Из истории романа». Можно было бы дополнить библиографию руководств для стихотворцев (стр. 191 и 198) указанием на книжку: „Описание древнего славенского языческого баснословия" (СПБ. 1768 г.) и др. Можно вообще пожалеть, что библиография в книге дана и неполная и не всегда точная. Но это уже частности. Тем более, что эти частности не отражаются на общем ходе курса.

Важнее в этом отношении другая сторона. В выявлении стройной системы классицизма автор основывается главным образом на теоретических сочинениях классиков обобщающего характера и совершенно не затронул большой материал статей в журналах того времени. Литература журналов, правда, не всегда дает теорию в целом, в большинстве касается отдельных сторон. Но она интересна с двух сторон: в ней мы найдем, с одной стороны, теоретические взгляды представителей тогдашних литературных школ; с другой — критические заметки, часто имеющие общий характер, по поводу тех или иных современных русских и иностранных произведений. Критика же, при всей своей элементарности, присущей тому времени, дает иногда более интересный и яркий материал и во всяком случае более жизненный, нежели схематические построения теоретиков. Другое, что заставляет обратить внимание на журнальные статьи,—то, что в журналах, именно, мы найдем ту атмосферу, в которой выростал и складывался тогдашний писатель, и что впоследствии в обобщающих теориях выдвигало те или иные вопросы теории.

Но и эти соображения имеют значение и силу, конечно, при одном условии: они очень ценны при обзоре динамики классицизма, а не статики его.

Последнее же условие очень важно. Интересно построение курса П. Н. Сакулина. Оно дает яркое освещение одному из важнейших моментов литературного развития, к которому до сих пор относились пренебрежительно и часто в совершенно неправильном освещении „ложно(псевдо)классицизма". Установление правильного понимания классицизма — заслуга книги.

Другая большая заслуга — освещение классицизма в его русском преломлении. Разрушение той неоправданной традиции — считать русский классицизм сколком с западного и только — думается— придает книге большое значение. С этой стороны возражать не приходится.

Но ведь классицизм за весь долгий период, захваченный книгой П. Н. Сакулина, не был один и тот же в своей внутренней сущности. Тредьяковский и Державин, Ломоносов и Муравьев — ве-

личины разные, с индивидуальным подходом к теории. Индивидуальность их подхода, конечно, зависела от западных школ, на что мало обращено внимания. Но она зависела и от русских преломлений классицизма. В этом отношении исторический обзор теоретических построений внес бы и новые данные, и разграничение отдельных моментов развития классицизма в России. Переживания внутри направления, выяснившиеся из исторического обзора теории, поставили бы и вопрос,—правда предусмотренный в курсе—о взаимоотношении направлений даже в небольших рамках, какие ставит составитель курса (стр. 185, 299—300).

В отдельные моменты взятого книгой периода мы находим различное преломление классической теории в сознании ее русских последователей. Русский классицизм не был застывшим направлением — и только направлением, во что он вылился в теориях Хвостова и Шишкова. Это было более широкое, — я бы сказал, — умственное движение, создавшее определенное мировоззерцание. А в этом живое начало классицизма, что дало ему возможность захватить все стороны тогдашней жизни русского общества, создало широкое влияние его на эти стороны (живопись, музыку, архитектуру и проч.) и придало художественную цельность русскому человеку XVIII века, в каковом очертании он и выступает пред нами в своих мемуарах.

В широко захватывающей схеме, как она дана в книге, личность совершенно исчезает, ее нет. Классицизм стоит вне ее влияний, схема уничтожает личность. Особенно ярко это выступает, когда в построении схемы теоретические положения Державина ставятся рядом с таковыми же у Тредьяковского, Ломоносова, —когда такие явления преломления классицизма в личности, как взгляды Муравьева, совершенно не затрагиваются. Даже Д. И. Хвостов, который много дал бы для схемы, совершено не затронут, а он был не из последних в смысле своей внутренней ценности. И эти факты тем более важно отметить, что, очевидно, и в дальнейшем развитии построения курса (стр. 299) эта сторона остается на втором плане.

Высказанные соображения не имеют только теоретический характер. Именно здесь мы можем избежать схематичности, — недостатка наших научных построений, как отмечено П. Н. Сакулиным (стр. 300 — 301). Именно здесь мы можем найти широкую социологическую основу для изучения отдельных явлений литературной жизни России. Здесь же ярко выступят и особенности русских преломлений отдельных литературных переживаний, на что, как на одно из ценных культурных фактов, указывается в методологических соображениях книги (стр. 22). Наконец, именно здесь можно будет выявить те черты теории, которые имеют значение не для эпохи только, а и для дальнейшего хода литературного развития.

Эту сторону П. Н. Сакулин отметил с присущей ему широтой захвата литературного процесса (стр. 303 — 306). На эту сторону он обращает внимание и при изложении курса, делая экскурсы в область современной литературной теории, оживляя тем самым старую теорию, делая ее тем жизненным началом, что придает ей не схема, а тот широкий захват жизни, о чем я говорил выше. Классицизм не схема. Только этим путем мы дойдем до современных теорий, их связи. Отдельные же экскурсы в общем схематическом построении не всегда дадут убедительность этому положению.

Приведенными общими соображениями я ограничусь. Повторяю — мои соображения — не возражения, а лишь то, что навеяно чтением интересной книги П. Н. Сакулина. Интересной — и в своем построении, и в своем подходе. Нужно ли говорить, что живо написанная, затрагивающая в своей широте массу вопросов книга читается с неослабевающим интересом. И в нормальных условиях книжной жизни она, конечно, не прошла бы незамеченной. Факт ее появления при том состоянии изучения XVIII в., какое существует в нашей научной разработке, — факт крупный. И можно надеяться, что постановка вопросов изучения XVIII в. не будет бесследной. При интересе к проблемам формы книга послужит побуждающим фактом для пересмотра многих теоретических положений. П. Н. Сакулин обратил внимание на ту эпоху, где эти вопросы почти впервые были поставлены, намечены были пути их разрешения. Потомство в пылу полемических выпадов их забыло и часто теперь заново перерешает то, что было решено, не помня заслуг прошлого. А об этом надо напомнить.

Л. Ильинский.

Редактор — Коллегия.

III. КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ.

СТРАН.

А. Терк. Литературные журналы и альманахи в Петербурге за минувший год 288

В. Срезневский. Работы по изучению Толстого в 1920 г. 294

Викт. Виноградов. Проф. А. М. Селищев, Забайкальские старообрядцы. Его же. Диалектологический очерк Сибири. 300

Л. Ильинский. П. Н. Сакулин. История новой русской литературы . 301